editora unesp

Alexandre Mate

1980 – Uma década de lutas nas ruas e na cena teatral da cidade de São Paulo

editora unesp

Alexandre Mate

1980 – Uma década de lutas nas ruas e na cena teatral da cidade de São Paulo

1980 – Uma década de lutas nas ruas e na cena teatral da cidade de São Paulo

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador
Mário Sérgio Vasconcelos

Diretor-Presidente
José Castilho Marques Neto

Editor-Executivo
Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Superintendente Administrativo e Financeiro
William de Souza Agostinho

Assessores Editoriais
João Luís Ceccantini
Maria Candida Soares Del Masso

Conselho Editorial Acadêmico
Áureo Busetto
Carlos Magno Castelo Branco Fortaleza
Elisabete Maniglia
Henrique Nunes de Oliveira
João Francisco Galera Monico
José Leonardo do Nascimento
Lourenço Chacon Jurado Filho
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Paula da Cruz Landim
Rogério Rosenfeld

Editores-Assistentes
Anderson Nobara
Jorge Pereira Filho
Leandro Rodrigues

ALEXANDRE MATE

1980 – UMA DÉCADA DE LUTAS NAS RUAS E NA CENA TEATRAL DA CIDADE DE SÃO PAULO

© 2013 Editora Unesp

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da Unesp (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

M377u

Mate, Alexandre

1980 – Uma década de lutas nas ruas e na cena teatral da cidade de São Paulo / Alexandre Mate. São Paulo : Editora Unesp, 2014.

Formato: ePub

Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-68334-24-9 (recurso eletrônico)

1. Teatro brasileiro – História – Século XX. 2. Teatro brasileiro – Século XX – História e crítica. 3. Teatro – Brasil – História. 4. Livros eletrônicos. I. Título.

14-16979 CDD: 792.0981

CDU: 792(81)

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da Unesp (FEU)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

AGRADECIMENTOS

Realmente, não é possível mencionar todos que ajudaram na elaboração desta reflexão, que tenta reconstituir quadros e pontos de vista tão adversos sobre a memória e produção cultural paulista da década de 1980. É quase impossível agradecer a tantos homens e a tantas mulheres que, ao longo de suas vidas, têm lutado para que o viver seja mais digno, menos injusto e que a produção teatral faça sentido como um experimento estético-social de troca significativa...

É impossível deixar de agradecer aos mestres e mestras, corifeias e corifeus, passistas e puxadores de samba, por seus fazeres e saberes, por suas generosidades: Idibal de Almeida Pivetta, depois César Vieira; Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira; Gianni Ratto, Iná Camargo Costa (a primeira mestra), Airton Dantas de Araújo, Neyde Veneziano e Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses; Luís Alberto de Abreu e Ednaldo Freire; Robson Corrêa de Camargo, Newton Cunha e Clovis Garcia; José Cetra Filho, Lígia Cortez, Roberto Lage, Izaias Almada, Marco Antonio Rodrigues, Vivien Buckup; Márcia Dutra, Lizete Negreiros e Sebastião Milaré; Mariangela Alves de Lima, Maria Thereza Vargas e Selma Pellizon; Eric Hobsbawm, Maria Aparecida de Aquino e Marilena Chaui; Analy Álvarez, Alberto Guzik, Nelson de Sá, Jefferson del Rios, Acácio Valim.

Algumas ponderações iniciais e necessárias

A reflexão ora apresentada reúne partes da tese de doutorado defendida no Departamento de História (Programa de Pós-graduação em História Social), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), intitulada: *A produção teatral paulistana dos anos 1980: r(ab)iscando com faca o chão da História: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. As partes aqui reunidas referem-se à introdução, ao primeiro capítulo ("A vida política e as dificuldades da produção cultural na década de 1980") e à conclusão. Reestruturada a reflexão original, com muitos lances "bastardos", como Adorno nomeou (em relação à forma ensaística), o texto resultante imbrica na história, referindo-se sobretudo à década de 1980, política e teatro.

Trata-se de uma obra híbrida, que tem contornos e voleios diversos. Que vai e volta, que vai e volta, algo próximo ao processo de pensamento que para compreender-se precisa recuperar o andado. Deambulação de um pensar em processo. Portanto, a divisão de partes da tese redesenhada, a obra divide-se em três capítulos e uma conclusão, então renomeados:

"Esboroamentos de uma memória autoritária: construída pelo alto" (Capítulo 1), "As dificuldades interpostas à produção cultural na década de 1980: a explosão do teatro na caixa" (Capítulo 2), "A contraditória transição política e os novos embates para libertar o Brasil das amarras dos autoritarismos" (Capítulo 3) e "À guisa de conclusão".

Conhecer a história do país, da cidade, dos grupos de que fazemos parte é tarefa fundamental de um viver mais significado. Nesse conhecimento, autonomia e alteridade confluem para a localização de si, em relação, no tempo e no espaço. Portanto, o que se tentou no processo de reflexão foi algo além da mera análise fenomenológica do teatro. Falar sobre qualquer ação humana, de modo mais processual e menos positivista, demanda o cotejo do que quer que seja no chão da história. No entrecruzamento das ações humanas, os embates humanos que ocorrem nem sempre mostram os interesses em jogo. Ao evocar e buscar dados na história, entretanto, muito do escondido ou naturalizado tende a ser explicitado.

Uma tese, normalmente, descortina inúmeros convites de trabalho, de publicações e de possibilidades de intervenção. Portanto, muito reescrevi – e em diversas fontes – utilizando-me de fragmentos da tese. Desse modo, sem, evidentemente, autoplagiar-me, excertos da reflexão podem ser encontrados principalmente nos livros: *Os 40 anos do Teatro Sesc Anchieta* (no prelo), *Buraco d'Oráculo: uma trupe paulistana de jogatores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade* (Mate, 2009a) e *Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro:*

uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro (idem, 2009b). Não que se trate também de certa preguiça macunaímica, mas a concentração e os esforços demandados para escritura de uma tese tendem a apresentar bons achados.

É bastante possível que, apesar de todos os esforços intentados para construir esta reflexão, muitos não tenham sido lembrados; do mesmo modo, é possível que eventos importantes não tenham sido mencionados. Trata-se, entretanto, de um primeiro esforço no sentido de recuperar a memória político-cultural (e seus imbricamentos), enfatizando principalmente a linguagem teatral da década de 1980.

1

> "[...] de uma referência linguística é preciso passar a uma referência polemológica. Trata-se de combates ou de jogos entre o forte e o fraco, e das 'ações' que o fraco pode empreender." *(Certeau, 1996)*

Rosa Luxemburgo – pelo trânsito entre a práxis materialista de história e a construção de um processo histórico: em uma sociedade violenta, contraditória, autoritária (República de Weimar), pouco propensa às transformações revolucionárias – não teria cansado de afirmar, em várias oportunidades, sobretudo as decorrentes de processos concretos de resistência, que a principal luta a ser enfrentada e travada no século XX seria entre o socialismo e a barbárie. Não se trataria, portanto, na perspectiva apresentada pela militante, de luta entre indivíduos, mas entre grupos e classes sociais distintas e antagônicas. Em tese, pelas pesquisas realizadas em livros ou por intermédio de entrevistas lidas ou realizadas ao longo do processo de pesquisa, fica claro o quanto as fontes documentais, mormente aquelas concernentes à linguagem teatral, apresentam um discurso majoritariamente genérico e classista acerca dessa produção, na cidade de São Paulo, na fatia de tempo aqui denominada década de 1980. Em vários desses discursos – a despeito de múltiplas, riquíssimas e contraditórias experiências levadas a cabo, dos diversos processos estéticos, dos variados modos de produção desenvolvidos, dos distintos repertórios apresentados –, aparecem como vitoriosas quase exclusivamente as obras que correspondem ao modelo e ao padrão de gosto da burguesia. Decorre daí, pela supressão de outras experiências – no concernente ao registro, à reflexão, à tradição –, a manutenção de uma mentalidade que se autolegitima socializando, sem grandes embates, a si mesmo e às obras criadas em seu nome ou decorrentes dos interesses de uma classe que se impõe, por meio das artes, às demais.

Nos processos de produção artística hegemônicos, é estratégia de necessidade tentar opacizar as percepções, em especial aquelas que digam respeito à manutenção de certas cadeias de dominação política e impeçam que os sujeitos tenham acesso à rede e às tramas que se impõem como balizas e modelos paradigmáticos a serem seguidos e reproduzidos. O conhecimento, segundo Theodor Adorno (1992, p.62), "se dá numa rede onde se entrelaçam prejuízos, intuições, inervações, autocorreções, antecipações, exageros, em poucas palavras, na experiência, que é densa, fundada, mas de modo algum transparente em todos os seus pontos".

As fontes documentais disponíveis na área teatral têm contemplado determinado e afinado tipo de produção aparatada aos interesses de certa concepção hegemônica e chanceladora de atribuição de (questionante) abstrato, ideológico e universal (apresentado sob a expressão

globalizante): “valor indiscutível de qualidade da obra” ou “obra de excelência”. Expressões como indiscutível e obra de excelência tendem a inibir discussões, sem fazer referência, ainda, que na sociedade capitalista cada mercadoria tenha um duplo aspecto no que concerne a valor. Possui um valor de uso que se relaciona à esfera do consumo, e um valor de troca que se relaciona à esfera da circulação. Conceitos relativizáveis ou dialéticos na medida em que a mercadoria, somente pela troca no mercado, realiza seu valor de uso.

Além das lógicas de mercado, não é novidade o fato de inúmeras produções consideradas alternativas ou experimentais – não inseridas em tendências da moda ou internacionais e impostas por certos grupos, cujo alvo, para além do estético, vislumbre certos questionamentos aos modelos sociais consagrados – não serem mencionadas na totalidade das fontes. Assim, em nome da preservação de certa “qualidade e da excelência”, alguns comportamentos, às vezes próximos de “certas exigências eugenistas” na área da estética, ao suprimirem registros de certos grupos e experiências aos pósteros, fazem-no com o objetivo de suprimir aquilo que lhes pareçam enervante, de gosto duvidoso, exagerado, escatológico. Segundo Raymond Williams (2007), procedimentos dessa natureza inserem-se em uma “concepção funcional” que tenderia a legitimar permanentemente a manutenção e o realinhamento de uma sociedade e de uma estética hegemônicas. Ao apresentar o texto *Palavras-chave* de Raymond Williams, Maria Elisa Cevasco (apud Williams, 2007, p. 13) afirma: “Essa disjunção permite construir uma posição pretensamente crítica que contribui de maneira decisiva para deixar tudo exatamente como está”.

Uma das primeiras motivações à mobilização e realização da reflexão que aqui se desenvolve diz respeito principalmente a uma insistência, por certos agrupamentos sociais – dentre os quais fazem parte os mais diversos veículos de imprensa –, em apresentar, nomear e designar a década de 1980, sobretudo em plagas brasileiras, como uma “década perdida”. Nesse sentido, e guardando alusão à antes alardeada expressão vazio cultural que surge na década de 1970, refere-se tanto à diminuição na produção cultural do período como à sua perda de qualidade e de pertinência social, tendo em vista os desafios a serem enfrentados pelo artista no estado ditatorial brasileiro. Heloisa Buarque de Hollanda, habituada a análises não superficiais da produção cultural, lembra que, sob um aparente e alardeado vazio, houve uma contundente “vitalidade do silêncio” (apud Marinho in Gaspari et al., 2000).

Como vivi toda a década e acompanhei boa parte do que nela se desenvolveu – das participações políticas às estéticas em teatro –, sempre me incomodaram os juízos peremptórios sob a pecha do “perdido”. Com relação à afirmação imposta àquela fatia de tempo como perdida, trata-se de uma expressão – originalmente ligada à crise econômica mundial, decorrente do aumento do preço do petróleo – que migra para todos os âmbitos da vida social. Não se pode negar que essa expressão pertence também a uma infindável “catarata de produtos”, que tenta esquadrinhar a vida e as relações humanas, balizada em mais um conceito mercadológico. Espécie de grife-identificatória de que algo muito melhor teria se desenvolvido antes. Aliada à determinação de natureza econômica, e decorrente de discursos desmobilizantes pelos mais diferenciados interesses e sujeitos, a década foi considerada e marcada também

como correspondendo a um período de "perda de utopias". Essa generalização decorre contraditória e grandemente pela dissolvência da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, tão alardeadamente apresentada pela grande imprensa[1] como um ideário e práticas políticas que jamais poderiam ter dado certo.

Aliada à crise econômica e à fase terminal do denominado totalitarismo do mundo soviético, a crise petrolífera – vivida desde o final dos anos 1970 – revela a fragilidade e desestabilização do próprio sistema capitalista, que passou por um período de retração e recessão. Acerca dessa questão, de acordo com Eric Hobsbawm (1995, p.20), é preciso ter presente que:

> O colapso dos regimes comunistas entre Istria e Vladivostok não apenas produziu uma enorme zona de incerteza política, instabilidade, caos e guerra civil, como também destruiu o sistema internacional que dera estabilidade às relações internacionais durante cerca de quarenta anos. Além disso, esse colapso revelou a precariedade dos sistemas políticos internos apoiados essencialmente em tal estabilidade. As tensões das economias em dificuldade minaram os sistemas políticos das democracias liberais, parlamentares ou presidenciais, que desde a Segunda Guerra Mundial vinham funcionando tão bem nos países capitalistas, assim como minaram todos os sistemas políticos vigentes no Terceiro Mundo. As próprias unidades básicas da política, os "Estados-nação" territoriais, soberanos e independentes, inclusive os mais antigos e estáveis, viram-se esfacelados pelas forças supranacionais ou transnacionais e pelas forças infranacionais de regiões e grupos étnicos secessionistas, alguns dos quais – tal é a ironia da história – exigiram para si o status anacrônico e irreal de "Estados-nação" em miniatura. O futuro da política era obscuro, mas sua crise, no final do Breve Século, patente.

Inúmeros foram os diagnósticos apresentados acerca do que ocorria no mundo, como também bastante concretos os motivos evocados para imprimir determinado peso à vida cotidiana. Do ponto de vista econômico, afora a crise mundial – que no Brasil denuncia o fim da "criatura conhecida por milagre econômico" –, teria havido, segundo concepção de determinados economistas e políticos, um retrocesso nas conquistas liberais do país sob a ditadura. A esse respeito, por exemplo – e em pleno processo de tempestade econômica –, passa pelo discurso de Roberto Campos a democracia como a grande e maior culpada pela crise, claro, na economia de mercado em que vivia e se tentava readequar o país. Afirma o fiel político e, de certa forma, "paladino da economia de mercado, da ditadura e do empresariado brasileiro":

> [...] a redemocratização do Brasil criou uma democracia disfuncional e representou uma enorme oportunidade perdida, porque se eliminou o autoritarismo político mas não se eliminou o autoritarismo econômico. Pelo contrário, aumentou-se o autoritarismo econômico no início do governo civil. Como? Pela adoção do plano heterodoxo do Cruzado. Foi a mais brutal intervenção no sistema de preços de mercado que o Brasil até então conhecera. Porque os governos militares, o máximo que faziam era ter tabelamentos setoriais. Agora era

> congelamento simultâneo de preços, de salários e de câmbio. Quer dizer, a destruição, a negação da economia de mercado. Foi a contribuição da democracia civil, foi o desastre da era Sarney. Depois do Cruzado (1986), houve vários repiques intervencionistas. O Plano Bresser (1987) implicou um congelamento temporário, o Plano Verão (1989), todos eles tiveram como efeito: primeiro, destruir o sistema de preços relativos. Os preços ficaram desequilibrados, desvairados; segundo: acentuar o intervencionismo estatal, regulatório, colocando o empresário como o vilão da peça. O empresário passou a ser hostilizado como o agente inflacionário, quando o agente inflacionário era o governo, que provocava expansão da moeda. [...] O empresário meramente registra os efeitos da expansão monetária. Sanciona-os via mecanismo de preços. (Campos apud Couto, 1999, p.42-3)

Em afirmações dessa natureza, há diversas camadas de significação. Nesse particular, entre outros estudiosos, Agnes Heller (1992), sobretudo em *O cotidiano e a história*, lembra que quanto maior for a alienação produzida pela estrutura econômica de uma dada sociedade, tanto mais o cotidiano tenderá a irradiar sua própria alienação para as demais esferas da vida social. Claríssima, portanto, a defesa que o economista Roberto Campos apresenta e justifica tanto dos militares como dos planos econômicos desenvolvidos a partir de seus interesses e justificativas (que criaram o chamado "milagre econômico" e a quem o ex-ministro tão bem serviu), passando principalmente pela isenção de responsabilidade dos empresários, no quadro econômico de crise em que viveu o país.

Do ponto de vista cultural, as teses de Roberto Campos encontram também significativo eco entre determinados artistas mais afeitos à ditadura, mormente entre aqueles saudosistas e apologistas de determinadas conquistas e experiências empresariais desenvolvidas à excelência em décadas anteriores, cujo modelo empresarial fora o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Há uma voz, essencialmente polifônica e dissonante, mas quase consensual, segundo a qual a década de 1980 havia se caracterizado em um período de pobreza de experiências estéticas. O crítico Edelcio Mostaço (1986), para corroborar esse ponto de vista, mesmo que indiretamente, apresenta breve painel acerca da produção teatral desenvolvida em 1985, na cidade de São Paulo. Nesse painel, decorrente de crise por que passavam os críticos de profissão com relação a quais obras e eventos premiar na cidade, destaca, entre os inúmeros motivos para tal dificuldade:

> [...] o indisfarçável recuo que a atividade teatral veio demonstrando na última década, menos criativa ou sintonizada com o contexto social e cultural do país. As crescentes restrições econômicas, inviabilizando as ousadias estéticas, somam-se às irreversíveis feições que a sociedade de massas está evidenciando de forma crescente, amoldando os padrões de gosto e consumo a fórmulas cada vez mais estreitas. [...] Se a crise da produção revela os descaminhos em que o fazer teatral se encontra enleado, imagine-se os referenciais críticos! (Mostaço, 1986, p.26)

O mal-estar por que passavam diversos críticos e teóricos, ligados a instituições tradicionais e à grande imprensa, com relação à linguagem teatral pode também ser acompanhado pelas afirmações de Mauro Meiches (1986, p. 4-7) – pesquisador e integrante da

Equipe de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo – contidas em texto de apresentação do *Anuário de Teatro e de Dança de 1985*, da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo:

> Dentro do circuito, o ano de 1985 pareceu morno. A atividade teatral, extremamente preocupada com a estabilização de um *métier*, de um circuito comercial onde o investimento pudesse de uma vez por todas realizar regularmente, produzir muitos espetáculos. Aqui e ali, opções para divertimento, para o entretenimento e até, por que não, para a discussão de problemas sócio-políticos e culturais, pipocaram nas poucas salas de teatro da cidade. Porém o afã do *métier* não abriu espaço para a manifestação de vulto, mítica, aquela que o aficcionado espera anciosamente. [...]
>
> É neste sentido que 1985 foi um ano morno. Um ano de estagnação para a geografia do teatro. Quem sabe, na sombra de uma esfera de muita labuta para estabelecer sua terra firme, o teatro não esteja gerando sua possibilidade de altos voos?
>
> Continuamos firme, na expectativa.

Expressões ou rótulos fatalistas e deterministas dessa natureza tanto podem esconder como evidenciar diversos e articulados interesses. Adotar total ou parcialmente certos tipos de teses, a partir de pontos de vista otimista ou pessimista (o que às vezes dá no mesmo), desconhecendo ou desconsiderando muitas vezes o contexto e a correlação de forças daquilo que se fala, além de não ajudar a entender um fenômeno social, pode colocar os sujeitos à margem de uma possibilidade de compreensão histórica e política mais ampla. Desse modo, a imposição de uma visão assim construída – na medida em que o crítico fala apenas, mas sem mencionar, de determinada produção apresentada no circuito comercial da cidade – passa, sem grandes resistências, a condenar a cultura que se encontrava, se não encerrada, pelo menos considerada como mais uma mercadoria. Alardear e propagandear determinados derrotismos caracteriza-se também em estratégia poderosa para a manutenção de valores que lastreiam a vida social a partir de um ponto de vista único.

Vários podem ser os cenários aproximativos entre as diferentes nações do mundo: as áreas de riqueza "absolutamente envolvidas" pelas de pobreza caracterizam-se apenas em uma evidência do que se diz. A despeito de a crise ser mundial, a partir de 1978, no Brasil, como decorrência principalmente do processo eleitoral, havia uma luz que anunciava certo brilho no fim do túnel. Nesse momento, havia um significativo recrudescimento do movimento popular, dos estudantes e dos trabalhadores: eleições em quase todos os níveis da vida política, movimento pró-anistia, rearticulação e fundação de novos partidos, movimento em prol das eleições diretas alastravam-se pelo país, especialmente o movimento Diretas Já. Além disso, houve também manipulação da esperança e do surgimento de novos heróis e paladinos dos tempos que se anunciavam, mas é seguro que, sob nenhum aspecto, tenha sido um período morto, pobre, perdido e quejandos dessa natureza.

Na introdução de sua tese, que analisa também o desenvolvimento da proposta cultural desenvolvida pelo Partido dos Trabalhadores (PT), em São Bernardo do Campo (SP), de 1989

a 1992, e refletindo acerca da mercantilização da cultura, Mario Fernando Bolognesi (1996, p.8) afirma, a despeito de concepções derrotistas e sempre desmobilizadoras que têm caracterizado o mundo contemporâneo:

> Em um mundo entregue ao mercado, tanto das coisas como das consciências e das subjetividades, rever o potencial utópico e crítico da cultura e da criação mostra-se pertinente, ainda que seja para repor uma reflexão da qual somos cotidianamente distanciados. Nesse itinerário intermitente de supremacia do objeto e do objetivismo restam quase sempre esquecidos os propósitos ulteriores da crítica, sintetizados na recuperação do ideal de liberdade ou da autonomia do sujeito e que, para o marxismo, deve redundar na compreensão da luta de classes e no aniquilamento da dominação.
>
> Se hoje a dialética entre o sujeito e o objeto apresenta uma soberania do segundo elemento sobre o primeiro, demarcador por certo do grau de reificação alcançado, é chegado o momento, uma vez mais, de repropor, no nível da reflexão ao menos, o papel da utopia no convívio social e no trabalho crítico da arte e da cultura. Ou devemos abandoná-la de vez e deixar que a cultura sucumba definitivamente ao mundo objetual da indústria?

À fala de Roberto Campos aqui apresentada, múltiplas outras se somaram, formando uma espécie de coro dos descontentes, nos mais diversos setores da vida social, alardeando o quanto havia sido perdido nos anos de 1980. Mario Bolognesi (1996), mais do que apresentar um concreto contracanto àquele tipo de fala e coro, chama a atenção para o potencial utópico da arte, que pressupõe ação e reflexão intercambiadas. Evidentemente, o paradigma alimentante de concepções negativistas tende a não se fundamentar em uma experiência social do presente (na medida em que boa parte daquilo que se praticava não era conhecido por este ou outros críticos), mas em certas consagradas e "eternas" obras do passado. Mais uma vez com Bolognesi (1996, p.9):

> Antigas questões, dirão alguns. Contudo pertinentes, porque confluem para a problemática política da cultura e, em uma dimensão mais ampla, da própria existência, do consumo, da anulação do sujeito, da derrocada da revolução e da dominação de classe, travestidas ideologicamente em eficiência, especialidade e verdade para um mundo e uma consciência partidos, fragmentados, enfim, tecnicizados em seus fetiches.

A tendenciosidade dos discursos contamina o cotidiano, impondo pontos de vista ultrageneralizadores. De acordo com as proposições apontadas por Agnes Heller (1992, p.34), segundo as quais a prática de ultrageneralização "confirma, ou, pelo menos, não refuta, durante o tempo em que, baseados neles, formos capazes de atuar e de nos orientar", a experiência individual existe sempre como juízo provisório. De mesmo modo, na apreciação artística, preconceitos enraízam-se na particularidade e nos ajuizamentos da fruição estética. Nessa espécie de manejo de juízo grosseiro, artistas, políticos e, de modo geral, cientistas – mais expostos publicamente, cujos pontos de vista podem desencadear toda sorte de antipatias e antagonismos – têm maior dificuldade em se libertar de seus preconceitos, tendo em vista estarem quase aprisionadas, na condição de mercadoria, por grandes contingentes de pessoas.

Por serem vários os medos de fracassos nessas áreas, tanto esforço se faz para defender – às vezes incondicionalmente – os paradigmas consagrados.

Os discursos oficiais chamam a atenção e, afirmam alguns dos mais significativos pensadores do século XX – entre os quais Michel de Certeau (2005, p.88) –, transformam-se também em mercadoria: "e em sintoma do sistema que o transporta e vende. Preliminar a uma discussão acerca da violência é aquilo que trai esse discurso capturado e débil".

Como os demais, o tempo aqui recortado e designado década de 1980 é um tempo de inúmeros eufemismos. Baú de eufemismos. Estudiosos e historiadores, cujos nomes serão apresentados durante a reflexão aqui iniciada, debruçaram-se sobre o período em epígrafe pelo fato de a realidade e as experiências sociais não se lhes afigurarem como decorrentes de um período perdido; ao contrário, como qualquer outro, trata-se de um exemplar período da história brasileira. Aliás, na História, assim com em tantas outras áreas do saber, os preconceitos, de qualquer origem, não são bem recebidos, e sua aproximação precisa ser rechaçada. Revisitações são exigidas, sendo fundamental enfrentar as acomodações ou conformação às opacizantes ou deterministas visões impostas, no sentido da alienação e permanência dos preconceitos, lembra Heller (1992, p.54):

> A maioria dos preconceitos, embora nem todos, são produtos das classes *dominantes*, mesmo quando essas pretendem, na esfera do *para-si,* contar com uma imagem do mundo relativamente isenta de preconceitos e desenvolver as ações correspondentes. O fundamento dessa situação é evidente: as classes dominantes desejam manter a coesão de uma estrutura social que lhes beneficia e mobilizar em seu favor inclusive os homens que representam interesses diversos (e até mesmo, em alguns casos, as classe e camadas antagônicas). Com ajuda dos preconceitos, apelam à particularidade individual, que – em função de seu conservadorismo de seu comodismo e de seu conformismo, ou também por causa de interesses imediatos – é de fácil mobilização contra os interesses de sua própria integração e contra a práxis orientada no sentido do humano-genérico.

Do ponto de vista político e mobilizatório, por exemplo, nem mesmo aqueles que participaram do processo, que compreendeu o movimento em prol de eleições diretas para a Presidência da República, perderam a disputa. No jogo político, a contenda entre os representantes do Colégio Eleitoral, que votaram contra a realização da eleição direta à Presidência da República (Emenda Dante de Oliveira, votada em 25 de abril de 1984), postergando-a *sine die*, representou uma boa briga de amplos setores da população contra o casuísmo e a barbárie. Perdeu-se a rodada, não o jogo. O processo de luta continuou.

É certo que, em grande parte decorrente do surpreendente processo conhecido pelo nome patrulhas ideológicas, aquele que não participasse do processo em torno da chamada campanha das Diretas Já, por exemplo, dependendo do grupo a que viesse fazer parte ou do espaço em que se estivesse – social, artística ou politicamente –, seria invariavelmente condenado sumária, moral e partidariamente. Em tese, a expressão-comportamento "patrulha ideológica" surge a partir da entrevista que Cacá Diegues concedeu à Póla Vartuck, em *O Estado de S. Paulo*, que

teve por título original "Cacá Diegues: por um cinema popular sem ideologias" (cf. Pereira; Hollanda, 1980, p.7-12). Dentre outros aspectos importantes, na entrevista, o cineasta reivindicava e assumia uma defesa da liberdade de criação artística: "contra todos os intelectuais que, em nome de partidarismos ideológicos, tentam impor um tipo de censura à liberdade de expressão". A matéria, com a entrevista de Cacá Diegues, foi comprada pelo *Jornal do Brasil* que, ao reeditá-la na íntegra, rebatizou-a: "Uma denúncia das patrulhas ideológicas" (cf. ibidem, p.7-12).

Ainda a esse respeito e acerca de haver várias versões para a expressão – cujo comportamento foi praticado por indivíduos e grupos formados a partir dos mais diversos interesses e naturezas –, lembra José Arthur Gianotti, em entrevista de 24 de outubro de 1979, sobre o pressuposto no conceito:

> Esta estória de patrulhas ideológicas me parece mal contada. Antes de mais nada, a patrulha ideológica mais eficaz é feita pela grande imprensa que se diz liberal e pela televisão que se diz democrática. O autoritarismo das esquerdas sem poder é muito menos efetivo do que um liberalismo orientado, que detém nas mãos todo o poder. (ibidem, p.57)

Teses derrotistas relativas à década abrigavam incontáveis motivos que se explicitavam e escondiam todo tipo de argumento e incompreensão. Procedia, portanto, nomear o período ditatorial como aquele dos anos de chumbo (1964-1985), cuja metáfora em português correspondia ao título do filme da cineasta alemã Margarethe Von Trotta: *Die Bleierne Zeit* (*Os anos de chumbo*), acerca da repressão ao grupo revolucionário Baader-Meinhof (Facção do Exército Vermelho) nos anos 1970 – era pertinente àquilo que se vivia no país. Tratou-se de uma década de lutas e de processos políticos de recuperação ou criação de um Estado democrático. Época em que parte significativa da produção cultural passou por redefinições, tentando resistir, de um modo ou de outro, aos mais diversos tipos de injunção e cerceamento de pensares e de fazeres.

Em entrevista a mim concedida (30 de agosto de 2007), a jornalista Márcia Dutra – à época integrante de um grupo de teatro amador da zona leste (Se Fosse o que Seria?) e uma das sócio-fundadoras do Estação Madame Satã (espaço de manifestações de vanguarda dos anos de 1980, em São Paulo)[2] –, indagada acerca da noite em que se votaria a Emenda Dante de Oliveira (25 de abril de 1984), afirmou:

> O Madame Satã não ficava muito distante da Praça da Sé. Se o barulho fosse grande por lá, a gente ouviria. Nunca vou esquecer porque foram duas coincidências: uma triste, outra legal. Em abril de 1983, aconteceu o grande panelaço das Diretas... A gente tava dentro do Madame Satã: apenas ouvindo aquela coisa toda. Aquele barulho. Lembro... a gente havia feito tanta coisa, mas, naquela hora, não está lá nas ruas com os outros. Então, de repente nos demos conta de que a gente apenas não estava de corpo presente. Mas estávamos lá, sim! A gente tinha certeza que algumas pessoas que tinham visto o espetáculo que montamos sobre o Santo Dias (*O trovão que rasgou o silêncio* ou *O homem que não vendeu a alma a Satanás*), que tinham discutindo algumas coisas com a gente se encontravam na Sé, com suas

panelas em punho e sua coragem na vida. Gente de vários lugares em que apresentamos nossos espetáculos estava lá. Lá, no nosso sonho de juventude, de revolução socialista, de alguma maneira a gente tinha participado; cá no protesto renovado e luta ainda pela democracia.

No Brasil, o clima de terror imposto pelo regime militar, especialmente depois de 1968, provocou um processo de retração na produção cultural como um todo. A produção teatral, em diversos casos, insere-se nos mecanismos do mercado e transforma-se em mero negócio ou produto de consumo. Os espetáculos viram sinônimo de consumo, de entretenimento e de alienação. Parte significativa da produção cultural, do ponto de vista dos detentores do poder, passa a ser encarada como um produto de desconfiança e de "suspeita". Confirma essa afirmação, por exemplo, o processo de censura a que foram obrigados a se submeter, indistintamente, todos os criadores. O teatro não era uma manifestação bem-vista pelos militares e por seus representantes no poder.

Depois da promulgação e imposição de vários atos institucionais, com vistas a destruir a frágil democracia brasileira e impor mecanismos "legais" de desestabilização e de perseguição brutalizada a todos, o chamado vazio cultural, preenchido por significativas ações, sobretudo pós-1968, promoveu novas táticas e estratégias de luta. Dentre elas, surgem os chamados coletivos teatrais designados teatro de grupo. Essa expressão corresponde também a grupos de teatro – profissionais ou amadores – que assumem posição política contra a barbárie do mercado e a nova forma de organização dos artistas, compreendendo um modo de produção cooperativado – oposto, portanto, à transformação da obra em mercadoria e à coisificação do artista – a partir de procedimentos colaborativos em todo o processo de criação.

Em entrevista a mim concedida (15 de janeiro de 2008), o dramaturgo Luís Alberto de Abreu afirma que os integrantes do chamado teatro de grupo "representam aqueles que disseram não", em especial à ditadura e aos mecanismos de mercado. Luiz Carlos Moreira, acerca da expressão teatro de grupo, referindo-se à necessidade de organização, não apenas pessoal, de inúmeros artistas do período correspondente à década de 1970 e início da de 1980, afirma:

> O grupo era qualquer coisa como uma vontade de falar da realidade nacional, o encontro de afinidades pessoais ou a reunião em torno de alguma liderança mais articulada ou envolvente. Acima de tudo: sonhavam juntos e se julgavam donos de seus sonhos e trabalho. A utopia – qualquer que fosse –, a participação e o coletivo eram "naturais", sentimento e expressão pré-existentes na realidade comum que envolvia e definia todos. Ali não tinha patrão e nem recursos para bancar salários.[3]

A produção artística do período, pelo menos aquela a que se pode ter acesso – correspondente a reduzidíssima parcela – expressava também, de modos mais e menos explícitos, a decadência do sistema político internacional. Nesse particular, talvez se pudesse fazer uma aproximação à questão econômica brasileira. Em 1980, apesar de o Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro ter sido de 228 bilhões de dólares, a totalidade da população brasileira, segundo os dados pesquisados, não conseguia manter um padrão mínimo de vida. Nesse mesmo

ano, uma pesquisa sobre o consumo nas áreas urbanas apontava o dado segundo o qual 8% da população brasileira consumia 62% dos bens disponíveis no mercado. Então, parafraseando a letra da música "Comida", de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sergio Britto, esse dado revela o que se estende por toda a década (e às outras que a anteciparam ou a ela se seguiram), com relação à absoluta falta de acesso da população: à comida, à diversão e à arte; e aos serviços e bens básicos também.

A decadência do sistema social, agravada por longo período ditatorial, era tanto material quanto de valores morais e éticos, artísticos, políticos... O conceito de "deus-mercado" (tudo é e tem de ser vendável, tudo precisa virar produto) abarca todos os esforços para dominar as relações sociais. Walter Benjamin (1985b), em *O autor como produtor*, afirma que muitos artistas acreditam ter uma autonomia e chegam a defender esse idealizado conceito, rigorosamente liberal. Assim, em troca de múltiplas apreensões e contingências, tanto políticas (de acordo com as teses stalinistas segundo as quais era preciso inserir-se nas estruturas para dominá-las por dentro) como de sobrevivência, diversos artistas aceitaram as regras impostas pelo *marketing*, adjetivado cultural. O dramaturgo alemão Bertolt Brecht, tanto por suas reflexões como por intermédio de vários de seus textos teatrais, afirmava – em período ainda não totalmente dominado pelos grandes oligopólios culturais, principalmente com relação à primeira tese aqui apresentada: inserir-se nas estruturas para contaminá-las – que a falta de clareza tanto de si como do próprio sistema no qual o artista se insere traria enormes consequências, prestando-se a isso menos atenção do que se deveria. Dessa forma, Walter Benjamin (1985b, p.202-3), ao analisar as propostas do teatro épico brechtiano, afirma:

> [...] achando que estão de posse de um aparelho que na realidade os possui, defendem uma aparelhagem sobre a qual já não têm mais controle e que, ao contrário do que ainda supõem, não é mais um meio para aqueles que aí produzem, mas se tornou um meio contra esses produtores.

Evidentemente, a década de 1980, tendo em vista seus acontecimentos mais significativos, compreende um período de rearticulação estratégica para manutenção do próprio planeta, o que quer dizer manutenção da ordem e dos interesses em jogo, a partir da não mais perversa e didática divisão em primeiro, segundo e terceiro mundos. Eufemismos como países ricos, em desenvolvimento e subdesenvolvidos começam a ser urdidos. Daí a outros nomes e nexos para manter – sem mudar – tantas diferenças, surge o conceito de países centrais e periféricos (re)urdidos e internacionalizados. Mas há concordância no que concerne ao controle das massas.

Ao prefaciar o livro *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980)*, de Eder Sader (1988), Marilena Chaui lembra que os por ela designados defensores da apatia e das elites dirigentes consideram um dos maiores perigos para a democracia, por eles defendida, a intervenção política das massas, ou das massas de descontentes, que podem formar ordas de movimentos populares extremistas. O movimento das Diretas Já, que não foi urdido ou criado pelos ideólogos a serviço dos detentores do poder e nem pela mídia, não conseguiu ser cooptado ou controlado,

em determinado momento, pelo Estado ou pelos partidos políticos que nele apostaram. Decorrentes dessa mobilização, vários espetáculos de rua foram apresentados, desafiando o Estado autoritário, embora não haja registro oficial. Eles não figuram da História.

Insistir em que tivesse sido um período de poucas conquistas significa cimentar tanto o período como aquilo a que metaforicamente se poderia chamar de "chão da História". O que pode haver por trás de uma insistência generalista dessa natureza? Segundo as teses defendidas por Eder Sader (1988), entre 1970 e 1980, decorrente dos movimentos e de mobilizações populares, surge um novo sujeito social e histórico. Esse novo sujeito aparece sem que teorias prévias o houvessem anunciado, é coletivo e descentralizado, e, segundo Marilena Chaui, no já citado prefácio da obra, aparece despojado:

> [...] das duas marcas que caracterizaram o advento da concepção burguesa da subjetividade: a individualidade solipsista ou monádica como centro de onde partem ações livres e responsáveis e o sujeito como consciência individual soberana de onde irradiam ideias e representações, postas como objetos domináveis pelo intelecto. (Sader, 1988, p.10)

Fruto de participação coletiva em processos mobilizatórios, tanto reivindicatórios e classistas como políticos, surge um novo e coletivo sujeito, exatamente por conta de descortinares na paisagem histórica, política, social e cultural do país. Nas manifestações em prol das Diretas Já, e em outras campanhas políticas para governadores e Presidência do país, os espaços públicos são invadidos por ordas de gente vinda de todos os lados, sozinhas e acompanhadas, de modo consciente ou de embalo, a canção. Inúmeros sujeitos anônimos, acompanhados ou não por bandeiras e faixas: múltiplas faixas para juntar iguais (em proposição indiciática, visual) preenchendo o ar de história, marcada por palavras de ordem, de denúncia, de protesto, de esperança; no peito, do mesmo modo, cores e protestos, dizeres, siglas, partidos; o chão repleto de pés marchantes, sambalantes em que o avançar acontecia junto. Enfim, e sem imbricamentos de natureza religiosa, são corpos de seres protestantes, protestadores: formados por pés, peitos, braços erguidos e carregando faixas, com dizeres coletivos e imaginativos; vozes em coros apenas; algumas vezes, cacofônicos na aparência. Vozes em uníssono aproximando-se àquilo que, em música, a partir de um contracanto, se poderia designar cânone. Elegia coletiva à mudança, à esperança, à transformação do destino. Uma desigual mas emparelhada comunidade de destino. Espetáculo cujo caráter épico é inconteste formado por corifeus e corifeias que protagonizam inúmeras marchas da história do país. Entretanto, como se viu e viveu, apropriando-se de expressão-tese apresentada por Iná Camargo Costa (1996), fazendo alusão ao teatro épico moderno no Brasil, o movimento das Diretas Já transformou-se de força (quase) produtiva a artigo de consumo.

Dentre essa gente toda, os artistas de teatro organizam-se em grupos, muitos deles de rua, de intervenção, como o antigo Grupo de Niterói, fundado em 1975, que se reorganiza, em 1980, sendo rebatizado como Tá na Rua, liderado por Amir Haddad; o Grupo Imbuaça, de Aracaju, fundado em 1977; o Galpão, criado em 1982, em Minas Gerais; o Grupo Teatral Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz, fundado em 1977, por estudantes do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Antes de ter sua própria sede, o Oi

Nóis Aqui Traveiz, desafiando tantas proibições e dificuldades econômicas, perambulou pelas ruas e pelos mais diversos espaços de representação.[4]

Ao mesmo tempo que as ruas eram invadidas e refuncionalizadas (não mais apenas como espaço de circulação) transformaram-se em espaços para troca de experiências, de registro de expressão artística e também de luta, para exigir direitos cassados por atos institucionais. Essa retomada histórica inicia-se em 1977, especialmente com estudantes em passeata. Em múltiplos processos de enfrentamento, reivindicações reais e fantasiosas se misturavam, bandeiras e estandartes das mais variadas cores criavam, de acordo com várias teses de Michel de Certeau (2005), manifestações de uma "cultura plural". As gigantescas e catárticas manifestações em prol das eleições diretas para presidente, eclodidas a partir de 1983 – espécies de encruzilhadas, de fronteiras históricas, que certamente chocaram os donos do poder[5] –, passaram, em determinado momento, a receber a visita de um Teotônio Vilela com mais de cinco metros de altura. Boneco-tótem-monumento anunciador e sinalizador do ponto de encontro para o protesto: narrativa visual que se apropriou da tradição dos bonecões do Nordeste, principalmente os de Pernambuco. Às vezes, esse boneco vinha acompanhado de outros, como Aureliano Chavão, Paulo Maluco (alusão, respectivamente, a Aureliano Chaves e Paulo Salim Maluf). Outras vezes, de um dragão chinês, em tecido, que dançava aos acordes da bateria de alguns integrantes da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde, por exemplo. Encontro como um acontecimento (*meeting* em que arte, cultura e protesto se misturavam). Osmar Santos, como significativo mestre de cerimônias e animador das festas-encontro de protesto. Fafá de Belém, cantando e, algumas vezes, soltando pombas brancas. Cores, cantos, passos marcados, heteroglossia em canto e em contracanto: coplas combinadas e espontâneas. Tomando Michel de Certeau (2005, p.17-8) cuja analogia ao assunto aqui vislumbrado permite aproximações, esse caminho entre um fazer cultural e democrático conduzia

> [...] para o mar anônimo no qual a criatividade murmura um canto violento. A origem da criação é mais antiga do que seus autores, supostos sujeitos, e ultrapassa suas obras, objetos cujo fechamento é fictício. Um indeterminado se articula nessas determinações.

Hoje, ao consultar a documentação iconográfica, nas mais diversas fontes, muitos olhos – tantas vezes baços, sobretudo pelas lembranças de tantas esperanças pela participação naquelas festas em prol da democracia – tentam a autolocalização naquele instante, acompanhada de uma emoção impressionante. Imagens, rememorações, arrepios inigualáveis, sinestesias aproximando tantas lembranças. Como decorrência desse significativo processo mobilizatório, a partir da expressão de Certeau, em meio a "tanto canteiro aberto", o deslumbramento cidadão levou ao canto coletivo, entoando, dentre tantas outras, o "Vai passar" de Chico Buarque de Hollanda e Francis Hime:

> Vai passar nessa avenida um samba popular [...]
>
> Num tempo
>
> Página infeliz da nossa história

Passagem desbotada na memória

Das nossas novas gerações

Dormia

A nossa pátria mãe tão distraída

Sem perceber que era subtraída

Em tenebrosas transações

Seus filhos

Erravam cegos pelo continente

Levavam pedras feito penitentes

Erguendo estranhas catedrais

E um dia, afinal

Tinham direito a uma alegria fugaz

Uma ofegante epidemia

Que se chamava carnaval,

O carnaval, o carnaval [...].

Ainda que determinados alvos e resultados não tenham sido atingidos – e isso não foi restrito ao âmbito da estética, por conta de expedientes censórios, cerceativos e repressivos impostos pelos militares –, o processo de conquistas e de luta foi inequivocamente expressivo. Mesmo desaquartelados, muitos dos que lutaram pelo retorno do país ao Estado de Direito perderam lances do jogo, mas não a luta democrática. De certa forma, apesar dos processos de luta e de mobilização de grande contingente de sujeitos, politicamente o que ocorreu foi a derrubada da blindada ditadura civil-militar. Apesar de, em processos decisivos como o das Diretas Já, por exemplo, os militares terem dado as cartas e definido a continuidade do jogo, a partir das estratégias urdidas no Palácio do Planalto, a população teve de "engolir" o Colégio Eleitoral e um presidente eleito indiretamente.

Foram desastrosas para o processo de luta democrática a derrota das Diretas Já e a indicação de Tancredo Neves – que a totalidade das fontes apresenta como "político ideal e da confiança" dos militares e dos liberais a serviço destes. Complicada para a democracia, talvez até mais perversa que a unanimidade em torno do moderado Tancredo Neves, foi a ascensão do antigo presidente do partido governista (Partido Democrático Social – PDS) José Sarney à Presidência da República, devido à morte do primeiro. Segundo alguns historiadores, como Alfred Stepan (1986), na obra *Os militares: da abertura à Nova República*, a ditadura no Brasil correspondeu a um processo dialético: de concessão (por parte do regime militar) e de conquista (por parte da sociedade). Enfim, foi uma década em que efetivamente romperam-se os processos de silenciamento impostos pelas autoridades, de farda e coturno, ou de paletó e

sapato social, período em que a capacidade mobilizatória, de fato, saiu da clandestinidade e ganhou as ruas.

Década com muitos tons expressionistas. Na obra-prima de Edvard Münch, *O grito*, pintada em 1893, tida como símbolo do movimento expressionista alemão, o pintor mostra uma figura, de aparência feminina, gritando – de modo deformado e intenso – sobre uma ponte. A paisagem que envolve a figura central também é volumosa, monumental, indistinta. Algo, talvez a travessia – feita ou ainda a se fazer –, que leva a personagem ao grito. Grito absolutamente orgânico, conclamante, assemelhado a um vulcão contido em cada pessoa. Erupção de magmas metaforizados em gritos humanos. Gritos de denúncia contra a repressão e pela (re)conquista do estar na rua, do construir cenas de rua, cujo paroxismo desse processo de festa, do ponto de vista político, irônica, mas não paradoxalmente, foi a eleição de Fernando Collor de Mello à Presidência da República. Responsabilidade nossa o fato de Fernando Collor de Mello ter sido eleito? Manipulação de imagem de herói e mais um imposto salvador da pátria construído por oligopólios televisivos? Paroxismo do vazio cultural decorrente da vida social desde a década de 1970? Décadas de grandes conquistas e de grandes dúvidas.

Na década de 1980, houve a revitalização dos encontros e um reaprendizado pelos processos demandados pela criação coletiva. Artistas separados por injunções políticas reaproximaram-se na década, mesmo que não mais ligados ao mesmo grupo. Para citar apenas um caso, José Celso Martinez Corrêa retorna do exílio e tenta "reabilitar", durante toda a década, o Teatro Oficina. A censura teatral permaneceu forte e irrecorrível em suas proibições basicamente até a Constituinte de 1988. A sociedade civil tentava, na *polis* monista,[6] recuperar a autonomia perdida pelo golpe militar de 1964. Entretanto, a ideia de derrota continuava a ser vendida. Em 1987, o ativista e vanguardista Luiz Carlos Maciel teve um livro publicado: *Anos 60*, cuja fotografia de capa exibe uma cena de Maio de 1968, em Paris. Sob o título de "Loucos anos", consta a seguinte apresentação:

> Panteras Negras, LSD, *hippies*, líderes estudantis, estrelas do rock, gurus, pacifistas, visionários, profetas lisérgicos – eis alguns dos protagonistas de uma das décadas mais explosivas da história recente: a década de 60. Depois dela, o mundo já não voltaria a ser o mesmo.
>
> Foi nos 60 que praticamente nasceram os movimentos ecológicos e pacifistas, que se criaram as comunidades rurais, se "descobriram" as religiões milenares do Oriente, se deflagrou a revolução sexual, que se mergulhou na experiência alucinógena. (Maciel, 1987, primeira orelha do livro)

Ênfase aos individualismos e a alguns movimentos de contestação e de segregação pelo mundo são os assuntos destacados pelo autor do livro e também jornalista de *O Pasquim*. Uma apresentação dessa natureza esvazia, de certo modo, outras questões, e assuntos políticos relevantes ficam secundarizados. De qualquer forma, motivado por determinada consciência saudosista, Luiz Carlos Maciel (1987) estabelece ao fim da obra algumas comparações entre as décadas de 1960, 1970 e 1980:

A imprensa vive comentando que a Aids assinala o triunfo da contra-revolução sexual, típica dos anos 80, em contraste com a esgotada revolução sexual que caracterizou os 60. Essa contra-revolução era uma velha aspiração dos conservadores, que a consideravam, há muito, uma necessidade indispensável para a sobrevivência do sistema. Se a Aids não existisse, eles teriam de inventá-la. Mas parece que não foi preciso: a Aids existe, inventada pelo sentimento de culpa das massas, em face da liberação sexual deflagrada nos anos 60. (Maciel, 1987, p.56)

Não parecemos ser capazes de prosseguir na busca espiritual sem uma proteção paterna de alguma espécie. O processo também se desenvolveu nos 70, para culminar em padrões rígidos, nos 80. Multiplicaram-se as seitas e os gurus, em razão geométrica, e o que resta hoje, do despertar espiritual, é a mímica externa. A experiência vivida desapareceu.

Em qualquer nível, os três momentos do processo, relacionados esquematicamente às décadas de 60, 70 e 80, aparecem, com nitidez, para o observador. A cronologia não é rigorosa, mas serve como referência. Cada década é um momento do processo [...].

Os anos 70 foram os anos dos mestres, isto é, dos institucionalizadores. As conquistas dos 60 são oficializadas e viram moda, abençoadas pelo sistema. [...] Todo mundo descobriu a pólvora e, por isso, não é à toa que os 70 foram chamados de "a década do ego". Pretensão e água benta, cada um toma quanto quer. Tomou-se demais da primeira, naqueles anos. Toma-se demais, ainda hoje, por inércia.

Os anos 80 são os anos da diluição, em soluções cada vez mais rarefeitas. O gesto libertário perdeu o sentido; a busca acabou; o caminho está fechado. As instituições, velhas ou novas, mostram-se fortalecidas. Voltamos ao que havia antes dos 60, só que pior. O egocentrismo é absoluto; a liberdade desapareceu do horizonte. [...] O conformismo é normal; a moda é ser careta. O indivíduo desaparece; nascem os robôs. A vitória do sistema só não é total porque sua natureza é ilusória. (ibidem, p.118-20)

Mudando o enfoque e as perspectivas acerca da década, dentre outras coisas, mas reiterando, de certa forma, o mesmo "destino final", afirma Marcelo Ridenti (2000, p.323):

Ao longo da década de 1980, em escala internacional, os tempos já não eram propícios para qualquer proposta revolucionária, romântica ou não – embora no Brasil os estertores da ditadura, a campanha pelas *diretas-já*, o *novo sindicalismo*, os movimentos sociais, o surgimento do PT, depois a legalização do PCB e do PC do B, ainda permitissem vislumbrar uma possível vaga revolucionária, que não se efetivaria. No cenário exterior, foram anos marcados por acontecimentos como a guerra do Afeganistão, o redirecionamento político e econômico da China, a derrocada do socialismo burocrático no Leste Europeu e a desintegração da URSS, acompanhados do avanço neoliberal sem precedentes, numa época que ficou conhecida no campo da política como era *Reagan-Thatcher* e no econômico-tecnológico como *era da informática*.

Nesse processo de retomada de direitos, a partir de um quadro mundial em atordoante

realinhamento político e econômico, Eduardo Galeano (2007), fundamentando-se ou não nos títulos da trilogia de Eric Hobsbawm – *A era dos impérios*, *A era das revoluções* e *A era dos extremos* –, comenta sobre a ampliação da perversidade desses tempos mais próximos renomeando-os de "era do mercado". Era em que, diante da possibilidade do descrédito aos valores e às defesas do velho corolário do liberalismo e de que de golpe a (contra)golpe, chegou-se a uma situação em que:

> Mas quem conhece melhor o Céu não é muçulmano nem católico. O telepastor evangelista Billy Graham, cujas luzes orientam o presidente Bush nas trevas desse mundo, é o único ser humano que foi capaz de medir o reino de Deus. A Billy Graham Evangelistic Association, com sede em Minneapolis, revelou que o Paraíso mede mil e quinhentas milhas quadradas.
>
> No fim do século XX, uma pesquisa do Gallup indicou que oito de cada dez estadunidenses acreditam que os anjos existem. Um cientista do American Institute of Physics (College Park, Md) assegurou ser impossível que mais de dez anjos pudessem dançar ao mesmo tempo numa cabeça de alfinete, e dois colegas do Departamento de Física Aplicada na Universidade de Santiago de Compostela informaram que a temperatura do inferno é de 279 graus.
>
> Enquanto isso, o serviço de telecomunicações de Israel divulgou o número do fax de Deus (00972-25612222) e o endereço do *site* dele (www.kotelkam.com). (Galeano, 2007, p.22-3)

A história do teatro brasileiro, apesar do grande esforço de inúmeros pesquisadores, de editoras, universidades e instituições no sentido da reflexão e produção de experiências significativas, ainda não conseguiu alcançar vários aspectos da prática ou dar conta deles. Invariavelmente, as chamadas histórias do teatro abarcam e destacam, com raras exceções, certa dramaturgia mais afinada aos padrões internacionais e ao drama; poucos e importantes grupos, e parte de seus atores e diretores, como aqueles formados por estudantes ou filhos da burguesia economicamente abastada,[7] são destacados em certos espaços de representação, como os teatros municipais, espaços que sediaram grupos importantes: Teatro Oficina, Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena, em São Paulo. No Rio de Janeiro, Teatro Ipanema, Teatro dos Sete; um ou outro nome de artista consagrado, mas não há, por exemplo, uma publicação que contenha uma história do espetáculo. Hermilo Borba Filho (s. d.) revisita, em 28 capítulos, momentos da história do teatro mundial em *História do espetáculo*. No último capítulo, o autor desenvolve uma reflexão acerca de parcela da produção teatral argentina, mas sem contemplar o teatro brasileiro. Recentemente, com o fito de redescortinar novas paisagens e cenários, foram publicadas duas obras significativas: *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos* (Guinsburg et al., 2006) e *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)* (Magaldi; Vargas, 2000).

Outro "escândalo historiográfico" da área teatral no Brasil diz respeito à ausência de registros e ao não reconhecimento da importância do teatro de revista no país. O gênero, por seu

caráter e origem populares, estruturado e divulgado na França do século XVII – a partir de expedientes próximos àqueles que o consagrou no século XIX – então conhecido pelo nome de *vaudeville*, foi rebatizado no século XIX, por sua estrutura mista e híbrida, com o nome de *revue de fin de l'année* (revista de fim de ano). O gênero teatral chega ao Rio de Janeiro, tomando como modelo o teatro de revista português, em 1859, pelas mãos de Justino de Figueiredo Novaes, então funcionário da Casa da Moeda, com *As desventuras do Sr. José da Piedade*. A obra em epígrafe teve apenas três apresentações – no Teatro Ginásio Dramático (do francês Théâtre Gymnase Dramatique, do Rio de Janeiro) – censurada sob a alegação de que um dos quadros ofendia a Guarda Nacional. Depois dessa primeira e fracassada experiência, em 1875, um autor de nome José Serra teve duas revistas (em teatro, fala-se mais comumentemente revista em vez de teatro de revista) apresentadas sem sucesso: *Revista do ano de 1875* e *Rei morto, rei posto*. Apesar do fracasso de ambas as montagens, essas duas obras serviram de base e ajudaram a fixar e a divulgar o gênero entre os frequentadores dos espetáculos teatrais. O sucesso do gênero, no Rio de Janeiro, ocorreu em 1884 com a obra *O mandarim,* de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, respectivamente autor do texto e maestro. Ao passar em revista, por intermédio de chave paródica, com o objetivo de glosar poderosos e personagens "ilustres" da sociedade fluminense do momento, o gênero mistura canto, dança, números de cortina (nos quais um ou mais artistas relacionavam-se diretamente com a plateia), entrando em decadência principalmente pelos processos de censura decorrentes do governo Vargas.

As duas primeiras décadas do século XX revelam uma gente bronzeada mostrando seu valor, parafraseando versos da música "Brasil pandeiro", de Assis Valente. Foram duas décadas em que a música popular brasileira e os chamados tipos nacionais, como a baiana, o português, a mulata, o coronel e tantos outros, se desenvolveram, aclimatando-se de fato às terras e aos modos de ser brasileiros. Na década de 1920, chegam ao Rio de Janeiro duas grandes companhias – Bataclan (francesa) e Velasco (espanhola) – que trazem o chamado nu artístico e a *féerie* (espetáculos criados a partir de grande apelo visual). Tais "chamarizes" funcionaram como uma eficaz alternativa ao presente e incisivo processo de censura imposta à produção teatral no governo de Arthur Bernardes. Durante o governo de Washington Luiz, a revista teve um florescimento impressionante, entretanto o gênero já havia, por contingências censórias e empresariais, fixado a mulher como grande destaque das revistas e bastante próximo à expressão posterior de mulher-objeto. Com a supressão dos assuntos de natureza política, as vedetes passaram a dominar a cena, na condição de protagonistas quase absolutas do espetáculo. Assim, como decorrência das imposições censórias do Estado Novo, em 1937, e assumindo um caráter de obra degradada, o gênero passou a ser (re)conhecido, até hoje, do ponto de vista do senso comum, com o nome de teatro rebolado.[8]

No período do governo de Getúlio Vargas, o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, por meio da Divisão de Diversões Públicas ou Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública, até 1934, obrigava que os artistas submetessem as obras à análise desses órgãos antes da efetiva montagem dos espetáculos. No contato com essa documentação, percebem-se algumas restrições por parte dos censores, que carminam (circuladas com caneta

vermelha e que deveriam ser suprimidas) expressões chulas. Entretanto, a partir dessa data, os carminados se ampliam cada vez mais, e o paroxismo ocorre a partir de 1937, com a criação do Estado Novo. Cenas inteiras passam a ser cortadas. O trabalho de controle do Estado, por seus censores, amplia-se. Nasce, a partir desse período, como decorrência do processo de ingerência do Estado, compatibilizado com aqueles dos empresários, o *music-hall*, que deriva do teatro de revista, enfatizando a música e os números dançados.[9]

Como documento privilegiado de cultura, de acordo com as proposições apresentadas por Roger Chartier (1990), o gênero representou verdadeiro fenômeno de público e de produção, mas não apenas na cidade do Rio de Janeiro. Em São Paulo, por exemplo, contrariando todos os críticos acadêmicos, cujas obras publicadas não mencionam o gênero, em 1929, foram apresentados quase 70 espetáculos na cidade. Em vários quadros (esquetes) de diversas obras – a partir de outros pontos de vista ou mesmo de outras lógicas, à margem dos chamados modos característicos de ver e de situar os dados da realidade –, foram apresentadas, ao lado de cenas de puro entretenimento, denúncias de diversas naturezas. Inúmeras são as cenas nas quais se ria dos poderosos e principalmente dos políticos, parodiando-os ao limite; em que mulheres traíam seus maridos por conta de eles serem beócios; em que se revelavam a prostituição masculina, as áreas em que esta modalidade de serviço era oferecida e aludiam a certos clientes; em que se evidenciava a musa de muitos artistas e não artistas chamada Cristina, codinome da cocaína; em que se fazia referência à existência de prisões políticas no Brasil, onde os indivíduos morriam de doenças tropicais.

Enfim, em várias obras do gênero, podem-se apreender determinados comportamentos e atitudes que os manuais e mesmo certo tipo de documentação histórica não apresentam. Ligados à tradição e aos acontecimentos de seu tempo – e, sempre que possível, buscando driblar a censura e as contingências de natureza econômica –, autores retrabalhavam esses acontecimentos e as personagens neles envolvidos. Entretanto, pelos mais diversos motivos, em especial os ligados às idiossincrasias de natureza ideológico-política, há poucas referências documentais disponíveis acerca dessas experiências teatrais. Tais supressões se dão, principalmente, por sua forma e assuntos não corresponderem aos paradigmas hegemônicos do drama, da intersubjetividade na construção das personagens, da elegância da linguagem, da verossimilhança dos assuntos em relação àqueles que preocupam a burguesia, entre tantas outras determinações.

Do mesmo modo em que há ainda muito a refletir acerca do teatro de revista, há também muito a ser pesquisado e revelado acerca dos anos 1980, na cidade de São Paulo. Trata-se de uma década, no concernente à produção teatral, repleta de acontecimentos ainda desconhecidos. Inúmeros foram os grupos de teatro que radicalizaram suas trajetórias e experiências estéticas e transitaram, de um modo ou de outro, com expedientes épicos e colaborativos em seus modos de produção e de apresentação. Apesar desse processo de rompimento, muitos deles apresentaram seus espetáculos em circuito comercial. Na reflexão que aqui se desenvolve, à luz das experiências que aconteceram, poucas paisagens são apresentadas, no sentido de preencher algumas lacunas acerca do período.

Dos quase 250 grupos teatrais do período, identificados e mencionados no segundo capítulo deste livro, selecionei dois deles – Teatro Popular União e Olho Vivo (Tuov) e Apoena, rebatizado Engenho, em 1986 – para uma reflexão mais acurada, a partir dos expedientes característicos da história oral, para apresentá-los em capítulos independentes.

Apesar de a metodologia, de alguma forma, adotar as proposições desenvolvidas pelo professor José Carlos Sebe Bom Meihy (do Núcleo de História Oral (Neho) da USP), a consciência acerca da "relevância" da história oral ocorreu, inicialmente, com Paul Thompson (1992), para quem as fontes orais podem ser coletadas e utilizadas pelos historiadores, interpondo-se à autoridade das vozes do passado ou instaurando um diálogo entre elas. Dessa forma, de acordo com o historiador:

> [...] a história oral pode certamente ser um meio de transformar tanto o conteúdo quanto a finalidade da história. Pode ser utilizada para alterar o enfoque da própria história e revelar novos campos de investigação; pode derrubar barreiras que existam entre professores e alunos, entre gerações, entre instituições educacionais e o mundo exterior; e na produção da história – seja em livros, museus, rádio ou cinema – pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras. (Thompson, 1992, p.22)

Por essa mesma esteira, Karen Worcman (Worcman; Pereira, 2006, p.10), diretora do Museu da Pessoa de São Paulo, lembra:

> Saber ouvir cada um, compondo as diferentes visões, revela-se assim um exercício básico de cidadania – parte essencial da aprendizagem e desenvolvimento humano. [...] Podemos vislumbrar um futuro em que a narrativa histórica da sociedade possa conter múltiplas "vozes", incluindo, sem hierarquia, histórias de vida de indivíduos de todos os segmentos da sociedade e onde a história de cada um será um ponto de nossa teia social.[10]

Além de Thompson (1992), ao discutir procedimentos mais característicos na construção de discursos, Michel de Certeau (1996) aponta questões importantes nessa construção segundo a qual sempre se escreve sobre algo já escrito. A esse propósito, portanto: "O que se acha em jogo é o estatuto da análise e sua relação com seu objeto. Como numa oficina ou num laboratório, os objetos produzidos por uma pesquisa resultam de seu aporte, mais ou menos original, no campo onde ela se tornou possível" (Certeau, 1996, p.109). Ainda de acordo com o mesmo autor:

> [...] os "objetos" de nossas pesquisas não podem ser destacados do "comércio" intelectual e social que organiza as suas distinções e seus deslocamentos.
>
> Ao "esquecer" o trabalho coletivo no qual se inscreve, ao isolar de sua gênese histórica o objeto de seu discurso, um "autor" pratica portanto a denegação de sua situação real. Ele cria a ficção de um lugar próprio. [...] Um discurso manterá portanto uma marca de cientificidade explicitando as condições e as regras de sua produção [...].
>
> Intercâmbios, leituras e confrontos que formam as suas condições de possibilidade, cada

> estudo particular é um espelho de cem faces (neste espaço os outros estão sempre aparecendo), mas um espelho partido e anamórfico (os outros aí se fragmentam e se alteram). (Certeau, 1996, p.110)

A escolha pelo Tuov e Engenho se deveu principalmente à politização explícita dos assuntos de seus textos, dos procedimentos de trabalho e também à singularidade, especificidade e importância estético-social e ao alcance de suas produções, tanto no sentido de retomada de certas tradições como no de funcionar como balizas para os pósteros, cujas preocupações, alvos e alcances possam ser aproximados. Resumidamente, considerei as experiências no sentido de andança do primeiro grupo, de sua fundação àquelas que germinavam na prática; do segundo, as necessidades de rompimento com o circuito comercial e a criação, a partir do final dos anos 1980, de um espaço teatral móvel, cujo processo de andança se efetivou no início dos anos 1990. Dessa forma, em realidade ou potência, ambos contestaram o circuito comercial e buscaram novos públicos, rompendo com aquilo que os artistas de teatro convencionaram chamar Circuito do Bixiga.

Durante o processo de pesquisa – tanto pela leitura da documentação quanto pelos processos de entrevistas –, pude perceber que boa parte das críticas e restrições aos dois grupos selecionados fundamentava-se basicamente na adesão a certos discursos e "concepção sobre". Tal proposição é abrigada em tautológico comportamento de confiabilidade nos especialistas, em detrimento da experiência pessoal. Trata-se de um falar "criticamente" acerca daquilo que não se sabe. Ocorre, nesse procedimento, algo próximo àquilo que Darcy Ribeiro, na totalidade de seus textos, comenta acerca do acontecido com os grupos indígenas brasileiros: "uma presença por ausência".[11]

Difícil afirmar categoricamente, mas provavelmente as principais oposições e restrições ao Tuov – de acordo com processo de pesquisa e pela impressão que tem seu líder, César Vieira – devem-se principalmente ao fato de o grupo fazer espetáculos populares. Com relação ao Apoena/Engenho, as oposições prendem-se à militância e às proposições políticas defendidas pelo seu líder, Luiz Carlos Moreira, tidas como radicais.

Determinada ordem ou certos discursos idiossincráticos – proferidos por artistas ou por intelectuais e críticos – apresentam-se, em boa parte dos casos, contaminados por discriminada ideologia liberal e por compromissos nem sempre explicitados por seus formulantes à sociedade como um todo. Terry Eagleton (2005, p.154), ao refletir sobre a cultura, afirma em determinado momento o seguinte:

> Tal como o trabalho, a ideologia também envolve um embate entre poder e significado. A ideologia acontece toda vez que o poder exerce impacto sobre a significação, deformando-a ou prendendo-a a um agrupamento de interesses. Walter Benjamin observou que o mito duraria tanto quanto o último mendigo, querendo sem dúvida dizer que a ideologia é indispensável enquanto houver injustiça.

Para além dos méritos estéticos dos espetáculos apresentados pelo Tuov e Apoena/Engenho, e também das tentativas de enublinamento e de supressão ou opacização mesmo dessas

memórias e experiências históricas, é preciso registrar parte das trajetórias desses grupos e tentar compreender os limites e as conquistas dos projetos estético-políticos de seus formuladores e artistas. Priorizá-los, para além de seus méritos, caracteriza-se em uma reflexão que, por semelhança, contemple várias outras experiências de grupos com trajetórias estéticas e mesmo projetos e preocupações políticas semelhantes. Ao discutir alguns paradoxos da memória para mostrar justamente como a extensão e a complexidade do campo da memória se prestam a certas polarizações, Ulpiano Bezerra Toledo de Meneses (apud Miranda, 2007, p.25), atendo-se à dialética representada e presente entre o lembrar e o esquecer, e considerando que a amnésia pode decorrer também dos processos repressivos, afirma:

> A memória do Holocausto constitui uma memória traumática na qual não é o processo do conhecimento, mas suas dimensões ético-politicas e psicológicas que estão evidentes e definem o que pode e o que não pode ser memorizado. Costuma-se falar hoje, nos campos das ciências sociais, em dizibilidade e visibilidade. Dizibilidade são os critérios, em uma sociedade ou grupo, pelos quais algumas coisas podem ser ditas e outras, não. O mesmo vale para o campo visual – há coisas que são invisíveis, não porque estejam fora do campo visual, mas porque não *devem* ser vistas. É o secretismo, a interdição do segredo. Há uma terceira categoria, também, que poderia ser criada ao lado da dizibilidade e da visibilidade: a memorabilidade. E nem sempre é o Estado o elemento repressor, são também os grupos sociais menores – inclusive a própria família – que definem o que convém e o que não convém ser objeto da memória.

Ao buscar outro ângulo nesses processos compreendidos por certa hierarquização alicerçada em determinado senso comum quanto àquilo que pode e precisa ser lembrado, e o contrário disso, André Carreira (2007, p.40-1), ao analisar a prática de alguns grupos brasileiros e argentinos, na década de 1980, cujos trabalhos são apresentados fundamentalmente no espaço das ruas, afirma:

> A hierarquização espacial que estabelece a cidade considera alguns espaços nobres e outros marginais. Ao confinar o espetáculo teatral nas salas, a cultura capitalista determinou que o espetáculo aceitaria perder seu caráter de festa e ganharia o valor de mercadoria. Tal mercadoria tem mais valor nos espaços fechados onde o pagamento de entrada não somente gera lucro, mas também outorga hierarquia. Neste marco, a manifestação teatral na rua ocupa, cada vez mais, um espaço de marginalidade. A expressão desta marginalidade denuncia a cara segregacionista do sistema e, portanto, questiona-o, transgredindo assim as regras do uso espacial da cidade. No entanto, é preciso dizer que a lógica de mercado, cada vez mais invasiva e penetrante, tem buscado por meio dos procedimentos do patrocínio e da realização de eventos apropriar-se do espetáculo da rua, esvaziando-o dessa forma de sua potencialidade rupturista.

Os percursos estéticos e de andança dos dois grupos ou coletivos estéticos – Tuov e Apoena/Engenho (que, dentre outros, não buscam espaços alternativos fundamentados na moda, como maior possibilidade de incentivo ou patrocínio econômico)[12] – compreendem prática

trilhada por vários outros grupos. O Tá na Rua, dirigido por Amir Haddad, foi fundado em 1975 e batizado com esse nome em 1980. Segundo seu fundador, o grupo caracteriza-se em filhote da ditadura civil-militar, mais especificamente do governo Médici: "nasceu da busca de uma compreensão mais profunda do que se passava na sociedade sob a ditadura, com espetáculos censurados e com produções alternativas que se multiplicavam como forma de resistência a um sistema que nos oprimia" (ibidem, p.116).

Diferentemente do Tá na Rua, e de outros cujas trajetórias encontram-se mais ou menos documentadas, os grupos de teatro (não apenas os da década de 1980 e inseridos em uma perspectiva popular) não são conhecidos; não têm suas trajetórias registradas; não figuram e não constam das fontes mais conhecidas e aqui mencionadas. Por essas determinações e no sentido de recuperar diversas memórias e experiências estético-sociais, a história oral caracteriza-se em proposição metodológico-historiográfica singular e eficaz para revisitar e recuperar, portanto, experiências perdidas. Bernardo Kucinski (1998) – um dos mais significativos críticos da omissão das empresas de comunicação e de boa parte dos jornalistas brasileiros durante a ditadura civil-militar[13] – aponta algumas questões pertinentes e absolutamente relevantes para entender o quanto o procedimento de entrevistas pode ajudar a recompor as lacunas de espanto e de silêncio, de retórica e do gosto característico da vida cultural brasileira, apontada pela mídia. Entre outros aspectos, lembra Kucinski (1998, p.16-8):

> – A estrutura de propriedade das empresas jornalísticas no Brasil reproduz com grande fidelidade a configuração oligárquica da propriedade da terra; na gestão dos jornais predominam as práticas hedonísticas e de favoritismo típicas da cultura de mando da grande propriedade rural familiar. Enquanto na maioria das democracias liberais avançadas há um grau substancial de pluralismo ideológico na imprensa escrita, no Brasil os jornais, propriedade dessa oligarquia, compartilham uma ideologia comum, variando apenas em detalhes não significativos. Por seu caráter documental os jornais são as bases de partida dos processos de definição da agenda de discussões e de produção do consenso. [...] no Brasil a mídia desempenha papel mais ideológico do que informativo, mais voltado à disseminação de um consenso previamente acordado entre as elites em espaços reservados, e, em menor escala, à difusão de proposições de grupos de pressão empresariais. Essa função de controle é facilitada pelo monopólio da propriedade pelas elites e por uma cultura jornalística autoritária e acrítica.
>
> – A atuação do jornalista no Brasil é constrangida por um modo autoritário de controle da sua produção, falta de garantias à liberdade de expressão jornalística e dimensões restritas do mercado de trabalho. Enquanto nas democracias liberais a busca objetiva da informação e da verdade a serviço do interesse público se constitui na ideologia justificadora da atividade jornalística, no Brasil predominam entre os jornalistas a autocensura, a descrença na democracia e uma visão instrumentalizadora do que seja o interesse público.
>
> [...]
>
> O Brasil saltou quase diretamente da condição de sociedade escravista de cultura oral

para uma sociedade pós-moderna também oral, de rádio e TV. É por intermédio da TV que as classes B, C, D e E percebem os assuntos atuais, adquirem novos hábitos e desenvolvem uma linguagem comum.

O excerto, carregado nas tintas, pode aparentemente radicalizar o pensamento crítico do jornalista. Mas, tendo em vista as práticas correntes e os interesses das empresas, pouco é dado a saber pela mídia disponível por conta de os modelos serem oligárquicos, como observa o jornalista. Inúmeras experiências estético-sociais, especialmente as populares ou comprometidas não especificamente com o público que vai ao teatro, precisam ser buscadas, por intermédio de outras e não mediadas práticas exaradas por editorias e manuais normativos.

Apesar de a pesquisa compreender diversas fontes, somente por intermédio da entrevista já mencionada com Márcia Dutra tive oportunidade de saber que existiu um grupo de teatro na zona leste (Se Fosse o Que Seria?), criado a partir da implantação das Comunidades Eclesiais de Base.[14]

Quantas Márcias, Dutra ou não, existem pela cidade, cuja trajetória e trabalho dificilmente serão conhecidos? Quantos grupos de Itaquera, Guaianases, Brasilândia, Cidade Dutra, Jaraguá, Lapa não existiram em São Paulo? Quantos heróis e não heróis populares foram homenageados na periferia de São Paulo sem que se saiba, por intermédio dos grupos de teatro populares? Quantas trocas de experiências pela linguagem teatral não foram apresentadas na cidade como um todo?

O Tuov deambulou fora do país; no centro e na periferia da cidade de São Paulo; no interior do Estado de São Paulo e do país. O grupo apresentou seus espetáculos em espaços a que nenhum outro grupo teatral havia chegado. As experiências do Engenho, no período em epígrafe, são desenvolvidas prioritariamente em palcos de teatros particulares, públicos e institucionais: sindicatos de diferentes categorias profissionais, escolas. Durante a década, o grupo ensaia o processo de andança que se efetiva apenas em 1993, com a construção de um espaço próprio móvel, de 20 toneladas. A determinação principal aproxima-se daquela que motivou o Tá na Rua a "botar o pé na estrada", ou seja, a necessidade de fazer teatro para um público diferenciado, libertar-se das amarras das chamadas leis de mercado, romper com as barreiras do teatro comercial e consagrados: "pois o teatro profissional não oferecia condições reais para a discussão política, social e cultural que eram imprescindíveis nos anos 70" (Carreira, 2007, p.115-6).

Responder a tantas questões, à luz de certa estandardização e do pensamento esquadrinhado, implica luta feroz contra a oficialização e doutrinação também do tempo. Com Marc Bloch (s. d., p.30), entre outros, adquiriu-se a consciência de que "o tempo não é mais do que uma medida. Realidade concreta e vida volvida à irreversibilidade do seu impulso, o tempo da história é, pelo contrário, o próprio plasma em que banham os fenômenos, e como que o lugar da sua inteligibilidade". Tempo, como diz Michel de Certeau (1996) em *A invenção do cotidiano*, construído e apresentado por certos discursos que se mostram na realidade incongruentes, quebrados e aos solavancos. Os problemas decorrentes do estabelecimento de

uma cronologia são sempre complexos e plenos de todo tipo de complicação. Tal dificuldade se agrava principalmente quando se analisa a história recente. Ao se conceber a história como filha da memória – e de acordo com Paul Veyne (1995, p.8): "os historiadores narram fatos reais [eventos, ou cruzamentos de itinerários possíveis, cortes feitos à realidade empírica] que têm o homem como ator; a história é um romance real" –, escrevê-la a partir do próprio momento em que se viveu ou se vive, afirma Eric Hobsbawm (1988), em *A era dos extremos*, é, no mínimo, um exercício repleto das mais enganosas camuflagens que escondem todo tipo de armadilha, posto que essa história cabe também no tempo de nossa vida. Nesse particular, não está em questão se a história é ou não uma ciência, que intenta a revisitação, apropriação, registro e socialização do já vivido. O que importa é que o sistema de suposta isenção de tomada de partido e de objetividade a partir do qual ele se estrutura – tendo em vista as dificuldades intrínsecas a esse processo de "tradução" ou travessia – pressupõe a prática de pequenas e grandes espécies de traições. Lembra George Steiner (2005, p.13) que

> Pode não ser por acaso que as raízes semânticas de "traição" e "*traduction*" (em inglês "difamação") não estejam muito distantes da de "tradição". Essas mesmas reverberações de significados e intenções fazem-se sentir no conceito, já por si constantemente desafiador, de "tradução" (*translatio*).

No âmbito da história cultural e na condição de transmissor ou mediador, apresentar analiticamente os resultados ou as práticas de um processo cultural aos pósteros pressupõe procedimentos de reconstrução diferenciados. Roger Chartier (1990, p.33), ao refletir sobre a existência ou mesmo uma definição possível da chamada história cultural, na medida em que diversas são as acepções compreendidas pelo termo cultura, afirma:

> É grande o risco de não se conseguir traçar uma fronteira segura e nítida entre a história cultural e outras histórias: história das ideias, história da literatura, história da arte, história da educação, história dos *media*, história das ciências, etc. Deveremos, desde logo, mudar de perspectiva e considerar que toda a história, qualquer que ela seja, econômica ou social, demográfica ou política, é cultural, e isto, na medida em que todos os gestos, todos os comportamentos, todos os fenômenos, objetivamente mensuráveis, são sempre resultado dos significados que os indivíduos atribuem às coisas, às palavras e às ações? Nesta perspectiva, fundamentalmente antropológica, o risco é o de uma definição imperialista da categoria que, ao indentificar-se com a própria história, conduz à sua dissolução.

Entretanto, mesmo considerando tal dificuldade e problematização, articuladas aos modos como as práticas de intervenção social se desenvolvem a partir daquilo que Michel de Certeau (1996), em *A invenção do cotidiano,* designa "re-utilização" pode se caracterizar em um exercício bastante interessante para retomar tantas questões cujos interesses possam estar adormecidas ou naturalizadas em nós. Traduzido do francês *re-emploi*, o conceito certeauniano refere-se às práticas sociais de uso e de apropriação cotidianas ou refuncionalização, e quase nunca analisadas ou mesmo consideradas por certas abordagens antropológico-historiográficas. Segundo as teses do autor, o cotidiano é permamentemente reconstruído – e de modo tático – pelas pessoas comuns pela realização de uma série de seleções a partir de seus repertórios,

criando novas e diferenciadas combinações, entre o que selecionam, reapresentando o apropriado em novos contextos de acordo com seus interesses. Certas práticas estético-teatrais coletivas fundamentam-se nesse caminhar, tanto no que concerne à apropriação de expedientes de diversas formas teatrais como no da exposição e organização do conteúdo, passando principalmente pelo modo como a obra busca estabelecer uma relação com o público, ressignificando contatos, apreensões, acontecimentos, esperanças e trocas de experiências.

Ao analisar os processos de apropriação dos fazeres e das práticas cotidianos, e pertinentemente a esta última observação, Peter Burke (2005, p.130) afirma:

> O processo é impulsionado, em parte, pela necessidade de adaptar velhas ideias a novas circunstâncias, em parte por tensões entre formas tradicionais e novas mensagens, e em parte pelo que foi chamado de "conflito interno da tradição" – o conflito entre a tentativa de encontrar soluções universais para os problemas humanos e as necessidades ou a lógica da situação. No caso de movimentos religiosos ou políticos [acrescento também os estéticos],[15] as diferenças inevitáveis entre fundadores e seguidores levam a polaridades culturais. A mensagem do fundador muitas vezes é ambígua. Na verdade, pode-se dizer que os fundadores têm êxito precisamente porque significam muitas coisas para muitas pessoas.

Opacidades, lacunas e interstícios podem ser preenchidos com dados existentes a partir das mais diversas fontes e também por nossas capacidades inventivas. Às vezes, pode parecer seguro ater-se às tradições, entretanto, lembra ainda Peter Burke (2005, p.111) que Eric Hobsbawm, em *A invenção da tradição*, ao investigar o período de 1870 a 1914 – na construção de novas tradições, concluiu que muitas delas parecem antigas ou se apresentam como tal. Ao contrário disso, entretanto, trata-se de tradições recentes em suas origens e, não raro – pelos mais díspares interesses –, inventadas.

Nos processos de revisitação do vivido – entre todas as dificuldade decorrentes dessa retomada, de trânsitos individuais ou mesmo coletivos, cujo caráter pode ser bastante ficcionalizado –, deve-se temer especialmente a permanência de idiossincrasias pessoais, corporativistas ou produzidas pelos pequenos grupos de que se participe. Agregado aos processos de censura institucional/oficial e aquela exercida por grupos, autoconstituído a partir de prática e caráter plenipotenciários (inseridos no conceito de pequenas autoridades; do empresário ou "dono de dinheiro"; ou de grupos paramilitares, como o Comando de Caça aos Comunistas – CCC[16]), passando pela autocensura, lembra Maria Aparecida de Aquino (1999, p.17) – referindo-se principalmente aos problemas enfrentados pela imprensa brasileira, em determinado momento da ditadura civil-militar – que não se convive impunemente em um regime discricionário e que:

> O autoritarismo é algo que deve ser analisado no plano da longa duração histórica. Se, institucionalmente, ele pode ser definido em marcos cronológicos rígidos, socialmente, ele tende a proliferar seus tentáculos ramificando-se por todo o tecido social, apresentando grandes dificuldades de desativação mesmo após encerrada a sua fase institucional. Entretanto, momentos de autoritarismo estatal explícito (caso do regime militar brasileiro)

acarretam novas heranças autoritárias para a sociedade, tornando cada vez mais complexa a democratização das relações sociais. Entre o plano institucional (macro) e o social (micro) estabelece-se uma urdida trama de mútua alimentação e recíproca dependência.

As ditaduras esquadrinham cabalmente seus inimigos, para além das simples trincheiras ideológicas. Vito Giannotti (2007) afirma que, durante a ditadura, nem todos os órgãos de imprensa sofreram censura direta. Entre os censurados, encontravam-se os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e a revista *Veja*, à época dirigida por Mino Carta. Surpreendentemente, tal teor acusatório fundamenta-se em fontes documentais, conforme lembra Vito Giannotti (2007, p.204-5):

> Os outros jornais não precisavam de censor nas redações. Bastava um bilhetinho de algum militar aos seus donos para tudo se resolver. Alguns jornais, como a *Folha de S. Paulo* e *O Globo,* colaboravam tranquilamente com o regime. A *Folha* chegou a ceder seu vespertino, *Folha da Tarde*, para a repressão, que passou a usar suas páginas e sua estrutura. Muitos depoimentos de ex-presos políticos e torturados nos lembram de que as caminhonetes do jornal eram cedidas à Operação Bandeirantes (Oban), a terrível máquina de prender, torturar e matar presos políticos montada pelo regime. Engel Paschoal, em seu livro *Trajetória de Otávio Frias de Oliveira*, confirma estes fatos, antigamente relatados em voz baixa durante os "anos de chumbo".[17]

Assim, independentemente de eventuais armadilhas contidas na formulação quanto ao que seria mais fácil ou difícil: responder às questões em história ou formulá-las – se em contexto democrático ou ditatorial (em que tudo parece mais explícito), se analisar os documentos que remetam a experiências vivenciadas (no caso teatral, por grupos em permanente processo de contradição) ou ater-se a discursos já apresentados –, a reflexão histórica pressupõe, do ponto de vista epistemológico, permanente diálogo e processo de conversação entre teoria e prática; estratégias (como avanços e recuos) na análise das fontes documentais, na formulação de hipóteses, no processo de cotejamento aos documentos existentes. Adotando o conceito alemão, redimensionado por Bertolt Brecht, de *Verfremdungseffeket* (efeito de distanciamento): prudência e ousadia constituem o cotidiano do historiador, envolvido com os pensamentos e as práticas dos indivíduos, com a objetividade e a subjetividade. Edward P. Thompson (1981), em *A miséria da teoria ou um planetário de erros*, tenta traduzir esse denso trabalho de pesquisa e processo dialógico: compreendendo a chamada "lógica histórica". Inicialmente a crítica de Thompson (1981) recai sobre Louis Althusser que, no livro em epígrafe, condena o fato de os historiadores não terem "nenhuma teoria". Sem ser necessário ater-se aqui à etimologia da palavra teoria, parece esquecer-se propositalmente Althusser de que o exigido essencialmente pelo "ofício do historiador e o que lhe dá sabor [é]: espantar-se com o que é óbvio" (Veyne, 1995, p.14). De modo diferenciado, mas igualmente interessante, Michel Foucault preconiza a invenção de uma nova escrita para cada novo diagnóstico do presente, que tende à radicalização. Escrita que pode tomar formas múltiplas. Essa posição foucaultiana, pouco compreendida, sugere com efeito

> [...] uma morte do intelectual tal como pensado havia quase um século. Foucault propunha substituí-lo pela figura de um verdadeiro técnico da atualidade, que não expunha um discurso sobre os acontecimentos, mas atravessava fisicamente cada um deles, e era dessa experiência única que um verdadeiro diagnóstico podia emergir. (Artières, 2004, p.37).

Voltando à tese de que historiadores não têm teoria, lembra Thompson (1981, p.49) que aquilo que determinados detratores, como Althusser, consideram como inocência ou letargia (não ter nenhuma teoria)

> [...] pode ser a *rejeição* explícita e autoconsciente: uma rejeição de conceitos analíticos estáticos, de uma lógica inadequada à história. [...] O discurso histórico disciplinado da prova consiste num diálogo entre o conceito e evidência, um diálogo conduzido por hipóteses sucessivas, de um lado, e a pesquisa empírica do outro. O interrogador é a lógica histórica; o conteúdo da interrogação é uma hipótese (por exemplo, quanto à maneira pela qual os diferentes fenômenos agiram uns sobre os outros); o interrogado é a evidência, com suas propriedades determinadas. Mencionar essa lógica não é, decerto, proclamar que ela esteja sempre evidente na prática de todo historiador, ou na prática de qualquer historiador durante todo o tempo. (A história não é, penso eu, a única a quebrar seus próprios juramentos.) É, porém, dizer que essa lógica não se revela involuntariamente; que a disciplina exige um preparo árduo [...]. É dizer que é essa lógica que constitui o tribunal de recursos final da disciplina: *não* – por favor, notem – a "evidência" por si mesma, mas a evidência interrogada dessa maneira.[18]

Árdua a contenda de produzir conhecimentos tomando discursos permanentemente inclinados para um mesmo lado. Às vezes, David e Golias perdem sua estatura mitológica original para se redimensionarem a partir de um ponto de vista pessoal, que pode até mesmo preencher, de modo polêmico, as lacunas de ignorância acerca de um fenômeno social, revisitando alguns pontos antes confortavelmente acomodados, corrigindo nossa memória. Maurice Halbwachs (1990), ao analisar a memória e sua dimensão individual, coletiva e histórica, tenta estabelecer uma distinção entre história e memória. Segundo as teses defendidas pelo autor, enquanto a memória é múltipla – vivida e guardada em nossa lembrança e que circunscreve ou funda o campo da memória, a história é una. A memória autobiográfica (pessoal) se apoia na história social, que é bem mais ampla, e faz parte dela. Assim, de modo diferente ao que acontece na história, que fixa ou,

> com efeito, assemelha-se a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante, achar lugar para novas sepulturas. [...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (Halbwachs, 1990, p.55)

Apesar das distinções feitas por Halbwachs (1990), memória e história, mesmo distintas, são inseparáveis e mantêm permanentemente processos de intersecção. Mesmo sendo representação do real – que opera com o que está dito e posto pela experiência social, em algum

momento e em algum lugar –, a história tende a reformular-se, dependendo das perguntas feitas pelo historiador ou pela descoberta de novas fontes ou documentos. Por esse processo "imbricatório", agregando aquilo que eventualmente já tenha sido produzido – num fluxo em que objetivo e subjetivo se mesclam, de interesses distintos e de processos de seleção específicos –, o historiador constrói uma narrativa e versão acerca dos acontecimentos.

Ao defender o princípio segundo o qual os destinos público e privado são inseparáveis e se determinam mutuamente, e, mormente os acontecimentos públicos façam parte da textura de nossas vidas, Eric Hobsbawm (2006, p.243) lembra, em "O presente como história", algumas dificuldades a serem vencidas pelo historiador que viveu e foi sujeito participante de muitas ações que analisa:

> [...] o da própria data de nascimento do historiador ou, em termos gerais, o das gerações; os problemas de como nossa própria perspectiva do passado pode mudar enquanto procedimento histórico; e o de como escapar às suposições da época partilhadas pela maioria de nós.

Dessa forma, segundo o historiador, há uma zona de penumbra entre a história e a memória:

> [...] entre o passado como um registro geral aberto a um exame mais ou menos isento e o passado como parte lembrada ou experiência de nossas vidas. [...] A extensão dessa zona pode variar, bem como a obscuridade e a imprecisão que a caracterizam. Mas sempre há essa terra-de-ninguém no tempo. É a parte da história cuja compreensão é mais árdua para os historiadores, ou para quem quer que seja. (Hobsbawm, 1988, p.15-6)

A cronologia, de acordo com Hobsbawm, em vários de seus textos, dá conta de que o século XX, na Europa, teria nascido em 1914, pela evidência de a Primeira Guerra Mundial ter afetado indistintamente a todos no território europeu. Como marxista, o historiador – na série "A era dos", afirma que gostaria que o século XX pudesse ser marcado a partir de 1917, com a vitória dos bolcheviques na Revolução Russa – lembra-nos, entre outros aspectos, no concernente à cronologia, de que:

> A história, unidade do passado, presente e futuro, pode ser algo universalmente apreendido, por deficiente que seja a capacidade humana de evocá-la e registrá-la, e algum tipo de cronologia, ainda que irreconhecível ou imprecisa segundo nossos critérios, pode ser uma mensuração necessária disso. Mas mesmo que assim deva ser, onde traçar as linhas de demarcação entre o passado não cronológico e o cronológico coexistentes entre as cronologias históricas e não históricas? (Hobsbawm, 2006, p.35)

A periodização adotada na reflexão, a década de 1980, longe de instaurar marcos de início e de finalização categórico-arbitrários, compreende um sistema de balizas, em cujo período no país a ditadura é superada pela democratização. Esse período de tempo – com fatias ou agoras, de acordo com algumas teses de Walter Benjamin (1985b, p.157) – apresenta faces ou vieses contraditórios, antinômicos na aparência, não marcados por datas específicas, mas cuja

> [...] pilhagem é arrastada junto no cortejo triunfal. Costuma-se chamá-la de: bens culturais.

No materialismo histórico, eles terão de contar com um observador distanciado. Pois tudo o que ele consegue perceber em termos de bens culturais, tudo, sem exceção, tem uma origem que ele não pode rememorar sem horror. Eles devem a sua existência não só aos esforços dos grandes gênios que os produziram, mas também à anônima servidão dos seus contemporâneos. Não há documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie. E assim como os próprios bens culturais não estão livres de barbárie, também não o está o processo de transmissão com que eles passam de uns a outros.

Datas e períodos, não sendo apenas coisas ou ideias, revelam práticas sociais que se materializam ao definirem sua própria realidade social. Em oposição a isso, os discursos oficiais – infensos à dialética: conceito, de acordo com Adorno (1986, p.88), que pressupõe a intransigência a toda e qualquer reificação; prenhes de promessas e véus liberalizantes, característicos de certos e interessados agrupamentos estético-políticos: espécies contundentes de documentos de barbárie – conseguem socializar e absolutizar seus interesses.

O estratégico, perverso, ideológico e triunfal, mercadológico e niilista rótulo de década perdida,[19] no concernente ao teatro; de "geração abandonada",[20] em relação aos *punks*; de "rebeldes sem causa", em relação à quase totalidade da juventude, acabou por ajudar a pilhar a possibilidade de registro de inúmeras manifestações artísticas (sem que isso, em tese, se caracterizasse em novidade no Brasil) não afinadas à estética hegemônica ou produzidas de acordo com certo modelo empresarial.

Aliás, ainda que de modo mais sucinto, tendo em vista a profusão de significativas teses, entre elas a de Karl Marx (como aparece em inúmeras referências), segundo a qual é absolutamente arbitrário julgar um indivíduo pelo que ele pensa ou diz de si mesmo. Do mesmo modo, não se deve julgar uma época por conta de uma consciência individual. Importa explicar uma consciência pelas contradições da vida histórico-material e pelo conflito que existe entre as forças produtivas materiais e as relações de produção (cf. Marx, 1974, p.30). Em entrevista a mim concedida, Luís Alberto de Abreu afirma:

> Pois é, quanta coisa se ouve: essa aqui é uma década perdida. Essa aqui é uma década vencida. Essa aqui é a década ganha. Não existe isso! Uma década constrói a outra. Eu acabei de fazer o prefácio do livro da Renata Pallottini. No texto, digo que, no século XXI, há uma vibração muito grande, que há muitos dramaturgos e uma efervescência muito grande, e digo que isso se deve a tantos eventos que têm sido desenvolvidos: seminários, encontros, às figuras como Renata Pallottini, Chico de Assis... É toda uma corrente. Então, não dá para separar. A década de 1990 apresenta um *boom* de dramaturgia aqui em São Paulo... estourou a dramaturgia! Não é isso. Teve muita gente lá atrás que não parou de trabalhar: Lauro César Muniz, Chico de Assis, Renata Pallottini... essa gente não parou de trabalhar, desde a década de 1960. Trabalhou e influenciou a gente, que era meninote ainda. Depois da década de 1970, eu começo a trabalhar e, coisa que não havia antes, na década de 1980 vai haver muito sim que foi a formação dos núcleos de dramaturgia. Na década de 1990, surgem muitos núcleos de trabalho. O Chico de Assis, no Senda (Seminário de Dramaturgia do

Teatro de Arena), aqui em São Paulo, que teve paciência e que orientou tanta gente. Eu, particularmente, comecei no CPT, depois fiz parte do Núcleo dos Dez. O Chico de Assis sempre insistiu muito nisso: dramaturgia é importante. O texto é um fundamento histórico do teatro. Dramaturgo pode não ser muito importante, mas a dramaturgia é.

Em matéria acerca das duas décadas de autoritarismo no Brasil, Maria Bueno Cardoso e Miguel Ângelo Filiage, na revista *Palco e Plateia*,[21] participam de entrevistas com importantes dramaturgos, em atividade no período, apresentando um texto de curta extensão. Nele, premido por senso comum, coexistem expressões como: "a cultura, por ser um setor sensível, não admite limites"; "a cultura brasileira parou no tempo"; "os artistas formaram uma espécie de resistência pacífica"; "as poucas vitórias não podem ser consideradas vitórias"; "na Nova República a censura saiu dos palcos definitivamente com suas canetas e carimbos"; "nada de novo acontece nos palcos"; "onde está a vigorosa dramaturgia brasileira?". Em três páginas, Maria Adelaide Amaral, Dias Gomes, Lauro César Muniz, César Vieira e Mário Prata trazem à tona muitas e curiosíssimas observações: [acerca de peças censuradas] "perderam a atualidade"; "são maravilhosas peças de museu"; "estamos sentindo falta de renovação de autores"; "estou de saco cheio de escrever e assistir peças políticas"; "peças deixaram de ser escritas por medo e receio da pressão exercida pelas patrulhas ideológicas"; "o teatro está bastante defasado da realidade" [sem nenhuma referência ao mercado].[22]

Quanto à linguagem teatral paulistana, a fatia de tempo, denominada década de 1980, iniciou-se em 1978 com a montagem de *Macunaíma*. Com essa encenação, dirigida e coordenada – em todos os seus processos de construção coletivos – por Antunes Filho, tem-se, como fala Mariangela Alves de Lima, em entrevista a mim concedida (16 de fevereiro de 2006), um dos marcos do teatro brasileiro de todos os tempos. Politicamente, a década talvez pudesse se iniciar em 1979 com o processo de anistia, mas seria injusto com relação àqueles artistas que permaneceram no país, a despeito das ameaças e dos perigos concretos por que foram obrigados a passar.

Entretanto, para trazer as cores e as tintas de luta com as quais a década começou a ser pintada, é preciso lembrar a montagem de *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, texto escrito em 1974, premiado com o primeiro lugar em concurso de dramaturgia patrocinado pelo governo federal. *Rasga coração* é uma obra dividida em dois atos (cf. Vianna Filho, 1984)[23] (ou duas partes), organizados majoritariamente em três contextos históricos característicos: distintos e articulados, localizados no Rio de Janeiro, nas décadas de 1930,[24] 1950 e 1970. Pela complexidade temática, que permite diferentes níveis de tratamento, e pelo denso trabalho de pesquisa dos contextos históricos compreendidos pela obra[25] – ditadura de Vargas, período Juscelino Kubitschek e ditadura civil-militar pós-1964; impasses de certa esquerda no país (questionando até mesmo os expedientes do comunismo internacional), aliado a um recorte investigatório de um conjunto de homens e mulheres, em permanente processo de contradição nos contextos enfocados –, pode-se afirmar que o texto de Vianinha percorreu alguns processos característicos do historiador (realizou algo próximo ao conceito de pesquisa histórica

controlada), sem se aproximar, entretanto, da chamada história dos vencidos. Pelo desenvolvimento do texto, pelo conjunto da obra do autor e também por sua militância política *Rasga coração* (incorporando-se nisso as características e discussões já apresentadas), pode ser tomado como um documento da história cultural do Brasil.

Apesar de premiada, a obra foi censurada e interditada até 1979. Nesse ano, finalmente, por fruto de muita luta e do chamado início do processo de distensão política, a obra liberada foi encenada com direção de José Renato, patrocinada principalmente por Ney Braga, então governador do estado do Paraná. Apresentada primeiramente em Campinas para posteriormente inaugurar, já na capital paulistana, o novo Teatro Sérgio Cardoso, a obra chega a São Paulo em 1980, caracterizando-se no marco inaugural do período a ser estudado. Do ponto de vista político, como já mencionado, a década apresenta como marcos, em 1979, a anistia e a eleição do fluminense, radicado no estado de Alagoas, Fernando Collor de Mello como presidente do Brasil.

No plano internacional, a queda (ou derrubada) do Muro de Berlim caracteriza-se como marco significativo. Mesmo que o monumento significativo e segregacionista, representado pelo muro separador, não apenas das duas Alemanhas, erguido a partir de múltiplos interesses de grandes nações do mundo, tivesse perdido seu sentido para muitos europeus, e mesmo alemães, com sua demolição coletiva a simbologia revivificou-se. Tendo em vista o processo de luta pela sobrevivência, nas duas Alemanhas outras memórias passaram a ser significativas. Nessa perspectiva, a pluralidade da memória coletiva com relação ao muro decorre tanto de sua natureza específica como de seu pertencimento e "guarda mnemônica" por parte dos grupos que o representam. A fragmentação da memória não decorre de uma debilidade do povo, mas de uma gama diversificada de interesses e de memórias diferenciadas. A destruição do muro também foi espetacularizada. Apresentada ao vivo por quase todas as redes de televisão do mundo: indivíduos com picaretas; martelos; chorando; abraçando-se; "fincando bandeiras" no duro concreto, em estado de evanescência. Aquela ação transformou-se em um dos lócus mais espetaculares do século. Simbolicamente, muitos de nós, sem importar a que distância estivéssemos de lá, presentificamo-nos, de um modo ou de outro, naquele ato; identificamo-nos com as mais diferentes formas de abraço.

"Cena de rua" em espetacular conquista da humanidade na derrubada do monumento-narrativa da barbárie. Sentimento de festa e de pertencimento a uma grande aldeia, esta, sim, sem fronteiras: palco de encontro cultural, sem fundamentalismos, idiomas e sotaques diferentes. Verdade que o evento foi veiculado pelas televisões principalmente como um triunfo do indivíduo sobre a sociedade ou, como afirma Hobsbawm (1995, p.328):

> [...] o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais. Pois essas texturas consistiam não apenas nas relações de fato entre seres humanos e suas formas de organização, mas também nos modelos gerais dessas relações e os padrões esperados de comportamento das pessoas umas com as outras.

Além disso, e tomando uma vez mais as palavras de Eric Hobsbawm (1995, p.13):

> A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. Por isso os historiadores, cujo ofício é lembrar o que outros esquecem, tornam-se mais importantes que nunca no fim do segundo milênio. Por esse mesmo motivo, porém, eles têm de ser mais que simples cronistas, memorialistas e compiladores. Em 1989 todos os governos do mundo, e particularmente todos os ministérios do Exterior do mundo, ter-se-iam beneficiado de um seminário sobre os acordos de paz firmados após as duas guerras mundiais, que a maioria deles aparentemente havia esquecido.

Andreas Huyssen (2000, p.16), ao analisar os modos como tem sido tratada a chamada emergência da memória (a necessidade de recuperar experiências passadas, e no caso, a do Holocausto) e os processos de luta entre o lembrar e o esquecer, afirma que "a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta".

Assim, tem ocorrido uma espécie de comercialização crescente e bem-sucedida da memória pela indústria cultural do Ocidente, em especial pelo fato de esta não só transmitir conhecimentos, mas também por ressignificar (como foi o caso da derrubada do Muro de Berlim). Assim, apesar de o *lugar político* da memória ser sempre o nacional, sua globalização: "No movimento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias" (ibidem, p.13). A chamada memória nacional, mesmo que produzida por certos grupos e indivíduos, não se caracteriza em propriedade de nenhum grupo social específico, e sua definição decorre de um caráter universal que se impõe ideologicamente a todos os grupos. Nessa perspectiva, memória, cultura e identidade nacionais funcionam mormente como alegorias interessantes à subsunção dos indivíduos aos "feiticeiros do poder" caracterizando-se em ideologia. Nesse particular, de acordo com reflexão e ponto de vista defendidos por Theodor Adorno (1986, p.76-91):

> [...] a ideologia não pode ser considerada como instrumento de dominação nas mãos de classes ou indivíduos e, exatamente por isso, não se trata de considerá-la como sendo uma cortina para ocultar alguma coisa ou simplesmente como o processo de produção de ideias e representações culturais. Ideologia deve ser entendida como o processo complexo e articulado em vários níveis da consciência social e sua eficácia reside na sua capacidade para vedar o acesso aos resultados da atividade social como produtos, mediante o bloqueio da reflexão sobre o modo como foram produzidos.

A partir do conceito de Adorno (1986), imbricado com as teses de Marilena Chaui (1988, p.13), que não se contrapõem àquelas do filósofo ligado à escola de Frankfurt, a ideologia não é inversão especular do real, nem uma espécie de visão de mundo, "mas um conjunto de dispositivos práticos e teóricos produzidos pela luta de classes com a finalidade de anular a realidade dessa luta". De certa forma, ainda com a autora, trata-se também de pôr em dúvida parte de historiografia existente, apontando, sempre que possível, seus interesses voluntários ou

involuntários chancelados a partir do saber da classe dominante. Sem entrar em empatia com os pontos de vista do vencedor: "Trata-se, também, de buscar o duplo lugar onde história e saber da história se produzem, evitando as armadilhas da redução do real aos fatos ou às suas representações" (ibidem, p.11).

Desde o final da década de 1960, a partir de um ensaio antológico intitulado "As ideias fora do lugar", Roberto Schwarz (1977) tem discutido o tema-título da obra, retomado em "Nacional por subtração", afirmando ser um dos traços da nossa peculiar inserção no mundo da cultura ocidental a relação de dependência num sistema de gravitação internacional. Nessa medida, a produção local só adquire sentido pleno se pensada na confluência dos fluxos nacional e importado. Ora, dentre os feitos da ditadura, não terão sido menos importantes a sistemática tentativa de destruição da produção local e a guarda dessa memória tanto por razões políticas conjunturais quanto por interesses econômicos mais amplos de exploração do mercado cultural pelas multinacionais. Não é casual, portanto, mesmo sem ser característico desse período, a situação que hoje vivemos de perda total de referências, alicerçada numa cuidadosamente cultivada perda de memória.

Assim, a memória nacional construída e (im)posta de modo a transparecer um caráter universal (normalmente construída a partir de heróis e circunstâncias interessantes ao Estado) e a memória popular (normalmente transmitida de modo oral, é plural e particularizada) são diferentes. Sob a generalidade simbólica e universal, a chamada memória nacional, que abriga também a chamada cultura oficial, é sempre uma memória construída e inculcada pelo que se pode chamar de "interesse pelo alto". Heteronômica, por procedimentos diversos, rejeita sutil e explicitamente a "tradição dos outros", impondo-se ideologicamente. Assim, ao se impingir uma identidade abstrata, mesmo sabendo não existir apenas uma identidade, que tende à dissolução e embaralhamento das diferentes historicidades sociais – constituídas a partir de formas e interesses diversos –, grupos hegemônicos tentam impor processos de silenciamento e de esboroamento dos contrastes, dos modos singulares e diferenciados de cultos e de percepções dos acontecimentos. Dessa forma, a partir da década de 1960, vive-se também um fenômeno de globalização da memória, em que o lembrado e a lembrança concebidos e repetidos funcionam como uma espécie de moeda de troca, de passaporte para o mundo civilizado, como metáfora e como mercadoria. Trata-se de mais uma migração de conceito. Assim, globalização, segundo John Kenneth Galbraith (1997, p.13), em entrevista ao jornal italiano *Corriere della Sera*, é um termo que o economista afirma não utilizar: "Não é um conceito sério. Nós, americanos, o inventamos para dissimular nossa política de entrada econômica nos outros países. E para tornar respeitáveis os movimentos especulativos de capital, que sempre são causa de graves problemas".

Em torno dessa discussão e problemática, que pode envolver o porta-voz ou detentor de uma memória particular, afirma Renato Ortiz (2005, p.134-5):

> A morte de um mestre pode desencadear um processo de desestruturação de toda uma rede de trabalho ritual, uma vez que desaparece um agente que ocupava uma posição de destaque no teatro popular. Somente após um longo aprendizado prático é que os atores

podem encarnar com fidedignidade o seu papel. A memória popular (seria mais correto colocar no plural) deve portanto se transformar em vivência, pois somente desta forma fica assegurada a sua permanência através das representações teatrais.

A atividade cultural teatral, que compreende a produção de uma obra e sua circulação, pressupõe a articulação de um sistema desenvolvido a partir de um processo de trocas de experiências simbólicas. A linguagem teatral constituída invariavelmente a partir de códigos, na quase totalidade realistas, principalmente pela presença física dos atores, caracteriza-se em universo ficcional-simbólico que pode iludir conscientemente o espectador. Este, apesar de se saber em espaço construído e montado esteticamente, em não raros casos, deixa-se levar emocionalmente encarando a obra como uma espécie de substitutivo de vida. Nas formas derivadas do drama, invariavelmente, a emoção decorre de processo pático: em geral, há forte identificação emocional com certa personagem ou situação por ela vivida. Em outras formas estéticas, como aquelas ligadas ao teatro popular ou mesmo ao teatro épico, eivadas por explicitada teatralidade, a emoção normalmente se liga ao processo de interlocução desenvolvido com os atores e à beleza estética emanada pelos expedientes a partir dos quais a obra se constrói. Trata-se, portanto, nessa segunda perspectiva, indiferentemente dos expedientes de que se lancem mão para a construção da obra, do trânsito com a criação de um espaço intentante à mediação. Por intermédio dessa mediação, vidas social e estética se contaminam por múltiplas combinações e acordos implícitos e explícitos que juntam ritualisticamente dois grupos de indivíduos que ocupam o mesmo espaço, com funções diferenciadas e complementares. A consciência desse espaço heterotópico promove encontros para a troca de experiências.

O teatro, por caracterizar-se em fenômeno público, não poderia contentar-se em ser mero produto cultural de reprodução do real. Aliás, a prática teatral pressupõe tarefa coletiva de embate democrático em que o universo abstrato da relação sujeito-objeto esbarra em relações concretas e (permanentemente) presenciais de produção. O objeto simbólico, produzido de modo artesanal, em tese, ganha feitura e forma aos olhos de todos os sujeitos que participam da construção da obra, em processo coletivo de produção e de recepção. O modo de produção teatral é aurático, opondo-se ao industrial, que ocorre em série. Concernente ao assunto aqui discutido, na década de 1970, com o advento de inúmeros grupos pautados pelo trabalho de criação coletiva, Mario Fernando Bolognesi (1996, p.227-8) destaca outro aspecto fundamental ao trabalho com as artes, que precisa ser considerado:

> As diversas funções da criação teatral foram colocadas no mesmo nível das relações de produção, na indivisibilidade entre capital e trabalho. Talvez aqui tenham residido os percalços de então. Em uma atividade artística absolutamente coletiva, como é o teatro, as especificidades do dramaturgo e suas funções diferem das do ator, do mesmo modo que as do cenógrafo com a direção e assim por diante. A justaposição dessas instâncias criativas, com papéis de domínio nas relações de produção, tornou nebuloso o exercício da intersubjetividade, necessário ao teatro e às demais artes coletivas.

Enfim, se o trabalho teatral não for praticado equivocada e empresarialmente, exercido de

modo despótico, pode-se conceber a prática teatral como experiência e possibilidade concreta de exercício de liberdade, partilhada e coletiva. Durante o período autoritário brasileiro, concernente à ditadura civil-militar de 1964 a 1985, e por suas características intrínsecas – a despeito de todo tipo de cerceamento –, a prática teatral foi uma das únicas possibilidades, na vida social, de experimentação, de interlocução e de mediação junto a amplos setores da sociedade civil e com dimensões públicas. Nos anos 1980 – depois de um período de contundente repressão –, várias pessoas, que por inúmeros motivos haviam deixado de se ver, passaram a se reencontrar nas ruas, durante as assembleias, nas passeatas, em marchas e concentrações. Encontros de resistência e de tentativa de reconstrução democrática do país, de um grupo, de uma classe. Ainda que muitos desses processos tenham sido espetacularizados, parte significativa dos sujeitos que participaram desses encontros sabia exatamente o que os movia a estar lá. Muitos grupos artísticos formaram-se na poeira asfáltica desses processos de redemocratização.

Acerca ainda do chamado teatro de grupo, em entrevista a mim concedida, Mariangela Alves de Lima afirma que o conceito teatro de grupo lastreia-se nos anos 1990 em razão de, nesse período, ter havido uma articulação das artes cênicas como consciência de setor social. Em entrevista à Beth Néspoli, de *O Estado de S. Paulo*, decorrente da palestra "O teatro e a cidade", na programação do evento "Próximo ato", no Instituto Itaú Cultural, quanto à importância da formação e das experiências dos chamados teatros de grupo, afirma o filósofo e professor Paulo Eduardo Arantes (2007):

> [...] o ato docente se degrada e a corrosão do caráter é uma questão de tempo. Por isso, são tão animadores os sinais de vida emitidos pelos mais variados processos de pesquisa em curso nos grupos mais imbuídos desse imperativo, aliás, próprio de um gênero público como o teatro. É possível que minha visão esteja ainda contaminada pela lembrança do tempo em que a universidade pensava, mas é forte o sentimento de que a tradição crítica brasileira migrou e renasce, atualmente, na cena redesenhada por esses coletivos de pesquisa e intervenção. Um paralelo não me parece fortuito: não sei de outro lugar hoje onde se estude com tanto empenho, e por assim dizer em tempo real, Caio Prado, Celso Furtado, etc., como nas escolas do MST que, por sua vez, também aposta todas suas fichas na formação de "pesquisadores" dessa mesma realidade que recomeçou a andar para trás. Que, por seu turno, encorpasse com substância social nova, o movimento de teatro de grupo era questão de tempo e coerência, de um e outro, aliás.

Por suas particularidades caracterizadoras e dependendo dos expedientes a partir dos quais o espetáculo teatral é produzido, inúmeros espectadores deixam-se enganar pela obra do ponto de vista emocional, normalmente por uma gama múltipla, às vezes contraditória, de necessidades difíceis de ser explicadas, em que objetividades e subjetividades se misturam, interpenetram-se. De igual maneira, como lembra Paulo Eduardo Arantes (2007), vários outros coletivos, por densos e consistentes processos de pesquisa, tentam envolver e provocar racionalmente (sem descartar o emocional) o espectador: provocando-o a repensar sobre a vida social que lhe concerne e sua inserção nela. Atendo-se às teses de Michel de Certeau (1996),

em *A invenção do cotidiano*, esse aparente deixar-se enganar, particularmente no primeiro caso apresentado, é consciente porque o consumo também se caracteriza em processo de produção de sentido. Entretanto, tendo consciência de tudo o que pode ser veiculado pelos espetáculos, é necessário desconfiar, como recomendam tantos – entre os quais Bertolt Brecht, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Erwin Piscator, Augusto Boal –, de tudo que na aparência se afigure a partir de certa e premeditada ingenuidade, naturalidade, descontraído, descuidado, condescendente. Recomendável, mesmo, desconfiar daqueles espetáculos que não se assumem espetáculos: que reproduzem a realidade empírica ao paroxismo com o fito de confundir o espectador, de negar qualquer evidência de que a personagem e o espetáculo sejam ficcionais, buscando esquadrinhá-lo e reduzi-lo apenas à condição de *voyeur*. Nesse particular, como afirma John Berger (s. d., p.168, tradução nossa), em tentativa de aproximação e de recontextualização: "a publicidade é algo sem acontecimentos. Seu campo de ação corresponde àquele em que nada acontece".[26] A chamada "sofisticação silenciosa e camuflada" do universo da propaganda – do mesmo modo como aqueles espetáculos que tentam esconder serem espetáculos – é tão arrogantemente perverso que atualmente, por exemplo (final de 2007), vem sendo veiculada uma propaganda sobre uma determinada instituição bancária cujo *slogan* afirma: "Tão diferente que nem parece banco".

Em *Minima moralia*, Adorno (1992) radicaliza conceitos e pontos de vista impostos por certa e alardeada sensação de preenchimento e completude por um mundo de acontecimentos e tragédias dos quais, por acontecerem com os outros, cada um de nós sente-se vitorioso porque teve a sorte de conseguir se safar. Aponta o filósofo que, decorrente dessas pequenas grandes vitórias, há uma contraditória acomodação ao "maldoso sentido oculto do aconchego" (ibidem, p.34); às pequenas concessões, às cordialidades mais casuais, aos pequenos acordos de gentileza que se é induzido a estabelecer e que podem ser encarados como traições e, às vezes, como crimes. Adorno (1992, p.34) evoca a familiar indiferença acerca das relações existente como "sintoma de um adoecimento do contato". Aproximando os conceitos à linguagem teatral, espetáculos que adotam o aconchegante conceito da quarta parede (alvenaria imaginária, como se não fosse teatro, mas um simulacro da própria vida), segregando espectadores de artistas, poderiam aproximar-se dessas expressões-conceito adornianas.

Também, por esse motivo e determinação, é que foi feita a opção para compreender melhor o que ocorreu na década de 1980, na cidade de São Paulo, buscando articular acontecimentos sociais, sobretudo políticos, àqueles da vida teatral.

Dessa forma, a reflexão aqui desenvolvida trouxe-me uma série de (re)encontros formidáveis. O mais profícuo e importante deles, do ponto de vista de "sinalizador de leitura e de reflexão plantada no chão da História", ocorreu com Eric Hobsbawm, que, como lembra Peter Burke (2005), em *O que é história cultural?*, faz parte de um grupo de historiadores acadêmicos que incorporou aos seus estudos e às suas reflexões a chamada história da cultura popular. Do historiador, então "autorrebatizado" Francis Newton, foi publicado, em 1959, *História social do jazz*: "Como seria de se esperar de um famoso historiador econômico e social, o autor discutia não apenas a música, mas também seu público, abordando o jazz como

negócio e forma de protesto político e social" (ibidem, p.29-30). Hobsbawm organiza seu discurso conciliando análise densa, exposição e argumentação claras e provoca um prazer infindo: inquietante e dialético. Lê-lo é uma grande "aventura-parceira". Poderia, é verdade, incorporar suas falas ao texto, "traduzindo-as" ao meu estilo, mas não seria o caso. Corri então o risco de transcrever Hobsbawm várias vezes. O mesmo poderia ser dito quanto às reflexões sempre polêmicas e essenciais de Marilena Chaui, que transitou pelos mais diversos assuntos, iluminando questões fundamentais, do ponto de vista político e do cultural. Outros encontros ocorreram com parceiros e artistas da década, cujos trabalhos e experiências, nas áreas da cultura e da política, redescortinam novos olhares para apreender o período e ajudam a erradicar e a denunciar o contido nas expressões que tentam apresentar a década como perdida, habitada por uma geração desesperançada, década de descenso da atividade teatral, entre tantos outros problemáticos batismos. O tartamudeio não é da década, mas de quem repete tais momices irrefletidamente.

Como qualquer outra fatia de tempo, inúmeros são os motivos de comemoração, de abatimento, de superação, de enervamento. Nos antípodas do tempo – como sempre ocorreu na História –, muito ou pouco aconteceu, dependendo dos interesses, alvos, pontos de vista, repertório de que se possa dispor ou conhecer. Nas artes, e particularmente no teatro, como contingência de um tempo de transição, muitos falaram, outros se calaram. Processos de retórica e de emudecimento: impostos ou escolhidos concernem aos indivíduos e aos grupos. A eloquência de todo o período pode ser encontrada no conjunto das falas e dos silêncios a que tantos foram submetidos. Em 1989, por exemplo, no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado por Antunes Filho e sediado no Sesc Consolação, iniciaram-se os ensaios do espetáculo *Nova velha estória*, fundamentado no mito de Chapeuzinho Vermelho. Em documentário produzido pela TV Cultura, chamado *Antunes Filho*, acerca desse espetáculo, o diretor afirma que retomar o mito do Chapeuzinho Vermelho representava, naquele momento, juntar-se aos que acreditavam no alvorecer de um novo tempo. Então, retomar o mito e buscar uma nova língua (o diretor opta por uma blablação, em que outros códigos precisariam ser apreendidos) caracterizava-se em determinação importante e essencial àquilo que se afigurava no horizonte. A esse respeito, ainda, Mariangela Alves de Lima, em entrevista a mim concedida, afirma:

> Muito se perde por conta daquilo que se pode designar de "momento do teatro". As coisas desaparecem. Então, a gente não sabe, a memória recupera muito pouco do que os grupos teatrais produziram. Muitas vezes, quando se relê o roteiro de muitos desses grupos, não se encontra muita coisa. Não se entende, algumas vezes, por que as pessoas gostavam tanto deles e de seus trabalhos. Por exemplo, levando isso até o fim, o próprio CPT chegou a emudecer e a criar outra língua. Antunes criou uma visão nova da dramaturgia, onde todas as coisas contribuíssem para o espetáculo e tivessem um mesmo valor. Em *Nova velha estória* quase se chega ao silêncio. Foi inventada uma nova língua, dizendo: olha, isso não tem mais importância. Tem um momento de exaustão e depois tem uma hora em que dá vontade de um Shakespeare, de um Jorge Andrade... Isso também eu considero muito natural e normal... Os artistas vão até um limite e depois voltam para pegar uma coisa que deixaram para trás ou

então exaurem aquele limite e sentem saudade de psicologia, de personagem.

Ao buscar um mergulho pelos bastidores da política nacional, tomando-se principalmente por baliza o jogo sucessório a partir do governo do general Ernesto Geisel, buscou-se descortinar uma paisagem para apresentação de acontecimentos históricos, que solicitava a participação. Assim, certa reiterante e tautológica circularidade do discurso talvez se ligue a certa dialética de um processo de pensar e da própria natureza da História, cuja experiência concreta estanca, segue, volta, continua, reclama... e se faz mais difícil como pouso definitivo. Decorrente desse caminhar ou percurso de andança, houve uma opção pelo não ajuntamento dos assuntos em blocos, mas a reapresentá-los sempre que o encaminhamento da reflexão assim o solicitasse. Portanto, as tentativas de desmistificações com relação ao conceito de a década de 1980 ser conceituada e apresentada de modos tão opostos, vencendo certo determinismo derrotista. Pelas várias evidências políticas e culturais, tenta-se apontar e demonstrar interesses nas formulações e pontificações peremptórias, respaldadas em uma memória autoritária. Ainda em diversos momentos desta reflexão, buscou-se demonstrar os escaninhos da existência e da permanência da autocensura, como danoso e difícil processo de reabilitação a que diversos artistas tiveram de se submeter. A ditadura-civil militar brasileira, imposta a partir de 1964, marcou, com intensidades diferentes, a quase totalidade dos artistas que tentaram discutir, entender e interferir em seu tempo.

Assim, se, na década de 1970, inúmeros artistas refugiaram-se ou foram impelidos ao paroxismo da metáfora e da alusão para se manifestarem e criarem, com o processo de distensão política, que ainda promovia censura, esse expediente já não seria necessário, pois o medo já se plantara e encontrava-se escondido, em becos e cavernas internas. Desse modo, se, na longa duração, é possível libertar-se de tantas amarras, dificuldades e sufocos – na década de 1980, ainda, várias feridas não haviam sido cicatrizadas e tantos sentiam a dor dos reiterados golpes desferidos contra si, seus pensamentos e suas obras.

Segundo Zuenir Ventura (1988, p.34), em 1965, Castello Branco recebeu uma carta com 1.500 assinaturas protestando contra os abusos da censura, que eram muitos no país: a peça *Liberdade, liberdade*, em São Paulo, sofreu 25 cortes; em 1966, no Rio de Janeiro, o Teatro Jovem foi invadido para impedir a realização de um debate sobre Bertolt Brecht; artistas, que representavam *Joana em flor*, em Maceió, foram presos; corte do testamento de Vargas e de uma oração de Santa Teresa D'Ávila na peça *O homem do princípio ao fim*, de Millôr Fernandes. Segundo informações coletadas em processo de pesquisa, durante o período de ditadura (1968-1985), foram mais de 450 textos teatrais proibidos na íntegra pelos órgãos de censura no Brasil.[27]

Para finalizar, tentando à semelhança da criança na alegórica fábula, que via e, exatamente por ver, denunciava a evidência de o rei estar nu – mas aqui sem travestimentos ou trejeitos de bufão – e nutrido pelo fato de ter vivido na década de 1980, acredito que o vivido na década de 1990 e a explosão de obras e de coletivos teatrais tão significativos, durante a primeira década dos anos 2000, se devam aos sonhos e às práticas dos dois grupos tomados como mote

referenciante do processo de estudos para entender a década de 1980: Engenho e Tuov. Os dois grupos representam utopias de andança, mesmo que, no caso do Engenho, permaneça algum tempo no mesmo espaço que, pelo trabalho desenvolvido, e de acordo Certeau (1996), passa a ser nomeado como "lugar praticado", ressignificado. Difícil dizer que práticas do Tuov e Engenho influenciaram ou contaminaram outros grupos, mas o empenho e a militância dos dois diretores dos grupos, realmente, são inequívocos.

Mesmo por caminhos opostos, inúmeras imbricações podem ser apontadas entre o Tuov e o Apoena/Engenho. Inquietos, os dois grupos (o primeiro criado em 1966, e o segundo, em 1979) têm cumprido seu papel e discurso. Enervam-se alguns, deliciam-se outros; afastaram-se de alguns para se relacionarem com outros; têm tornado a vida de tantos, por intermédio da arte e do teatro, fontes de diálogo, de prazer, de reflexão, de infindas e acaloradas discussões.

Em processo de entrevista desenvolvida com Luiz Carlos Moreira e Irací Tomiatto (terceira e última delas, ocorrida em 16 de dezembro de 2007), o diretor do Grupo Engenho, depois de avaliar a situação por que tem passado parcela dos criadores de teatro, em luta com o produto e a obra-mercadoria implantada, principalmente a partir dos anos de 1980, afirma: "Chico de Oliveira costuma dizer que o neoliberalismo não desmontou o Estado, desmontou as formas de organização da sociedade, e que as relações da sociedade com o Estado foram todas dinamitadas". Antes dessa entrevista, já havia selecionado o fragmento apresentado a seguir. Seleção de um texto que tende – considerando principalmente a coerência de seu pensador – a denunciar a confortabilidade do quietismo trazido e estimulado pela classe, a articular os discursos de discordância, sem as ações no processo de reconstrução da utopia. Alerta Francisco de Oliveira (s. d., p.10-1):

> Quando eu faço uma crítica radical àquilo que a racionalidade burguesa não conseguiu alcançar, eu estou praticando uma utopia. Em certas conjunturas você tem a capacidade de avançar na descrição utópica. Em outras não tem. Eu percebo uma defasagem entre uma virtualidade que se abre e uma nova força política que não se formou. A utopia é crítica do real por aquilo que nega o real. Não deve ser confundida com positividade, no sentido de pensar que o futuro contém o melhor. Então eu acho que toda crítica radical é uma utopia mesmo quando tem formas que não parecem utópicas. [...] Não se pode fazer uma análise histórico-sociológica rigorosa que seja despregada do tempo, como se nós existíssemos sem a racionalidade burguesa. Isto seria uma forma de pensamento idealista. [...] Numa sociedade que não tem autonomia, que não tem mercado, quando se proclama que "a regra agora é a do mercado", tem início o totalitarismo. E por isso se coloca o projeto utópico: a sua obrigação é, por via da racionalidade burguesa, ultrapassá-la. A utopia passa a ser o movimento de dizer que toda vez que a burguesia tentar atender aos interesses de todo mundo – girando em torno de categorias como lucro, competitividade e iniciativa individual – isso não vai ser possível, e ela vai se tornar totalitária. Porque as condições concretas da sociedade fazem com que isso seja uma operação de destruição e não de criação. [...] A utopia é sempre uma crítica radical.

1 Maria Aparecida de Aquino (1999, p.37) assim define a grande imprensa: "Qualifica-se de grande imprensa – e aqui o termo

aparece por oposição a uma imprensa de menor porte – os órgãos de divulgação cuja veiculação pode ser diária, semanal ou mesmo que atuem em outra periodicidade, mas cuja dimensão, em termos empresariais, atinja uma estrutura que implique na dependência de um alto financiamento publicitário para a sua sobrevivência. À grande imprensa, como aliás, de modo geral, a toda imprensa convencional de conotação liberal (de pequeno, médio ou grande porte), não se permite viver somente com a venda em bancas ou com as assinaturas, dado que costuma atingir um grande estado da federação ou, na maior parte das vezes, a quase totalidade do país. A diferença, portanto, entre uma imprensa convencional de pequeno, de médio e grande porte está no tamanho do empreendimento e na divulgação que possui".

2 Estação Madame Satã foi um espaço criado no início dos anos 1980, na cidade de São Paulo, para abrigar as manifestações de certa vanguarda iconoclasta e certas tribos bem-radicais em seus procedimentos e expedientes artístico-vivenciais, como os *punks*. Sobre o espaço, ver Moraes (2006).

3 Luiz Carlos Moreira, em 2000, escreve o documento *Discutindo o próprio umbigo* ou *Atiro as primeiras pedras* ou *Questão de responsabilidade*, referindo-se a três questões básicas: política, relações econômicas e política pública para discussão entre entidades teatrais. Esse documento foi lido em reunião do movimento Arte contra a Barbárie. Disponível em: <http://engenhoteatral.wordpress.com/caderno-de-viagem/>. Acesso em: janeiro 2008.

4 Para obter mais informações sobre esses grupos e experiências, ver, entre outros, Carreira (2007), Brandão (2002), Alencar (1997), Santos (2005), Levi (1997), Telles e Carneiro (2005) e Costa (1999). Com relação a alguns grupos da cidade de São Paulo, das décadas de 1970 e 1980, ver Garcia (1990) e Fernandes (2000).

5 Alberto Tosi Rodrigues (2003, p.105-7) apresenta um quadro, de novembro de 1983 a junho de 1984, com as cidades e o público estimado em cada manifestação, em prol das diretas.

6 Mesmo consciente de que sua definição difere das de Gramsci, Hegel, Locke, Rousseau, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Wefort, entre outros, mas com a clareza de que a defesa mais consistente que se pode fazer de uma definição é o seu valor de uso, Stepan (1986, p.10) afirma: "Em uma *polis* monista (ou que alguns chamariam de totalitária), o Estado nega qualquer autonomia significativa à sociedade política ou civil. Em um regime autoritário forte, a sociedade política é frequentemente absorvida pelo grupo hegemônico no Estado, mas a sociedade civil, dadas as suas características, mantém ao menos algumas esferas de autonomia".

7 Doria (1975) e Prado (1988) apresentam a formação de vários grupos de teatro do Rio de Janeiro e de São Paulo inseridos nessa proposição.

8 Sobre o assunto, ver, entre os poucos títulos, a mais importante pesquisadora do gênero em São Paulo: Neyde Veneziano (1991, 1996). Ver também Paiva (1991), Ruiz (1988) e Mate (2006).

9 Na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, há um acervo chamado Professor Miroel Silveira, com aproximadamente 18 mil títulos de peças teatrais que ficaram guardadas em órgãos de repressão e censura. A partir de 1942, consta nos carimbos: "Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Divisão de Diversões Públicas. Setor de Órgãos Auxiliares Policiais. Secretaria de Segurança Pública de São Paulo – Brasil". Há capas de outros órgãos, como Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública – Divisão de Diversões Públicas.

10 Na mesma publicação, Paul Thompson apresenta significativa reflexão acerca da oralidade – "História oral: patrimônio do passado e espírito do futuro" –, enfatizando que, por intermédio dela, novas solidariedades e entendimentos podem ser desenvolvidos.

11 Trata-se de uma expressão cunhada e utilizada pelo professor Darcy Ribeiro na totalidade de seus textos. Em *Aos trancos e barrancos* (Ribeiro, 1985), a expressão é utilizada de modo mais sarcástico.

12 Não é raro assistir, na rua ou em espaços alternativos, a espetáculos concebidos para a chamada "caixa preta" (espaço de representação ilusionista também conhecido como palco italiano), sem as adaptações necessárias e fundamentais. Múltiplas são as necessidades que impulsionam os grupos a esse procedimento. O Tuov apresenta-se em qualquer espaço; assim, antes de o espetáculo ser levado ao espaço disponível, alguns integrantes do grupo vão antes ao local para verificar as condições e o espaço de apresentação. O Apoena/Engenho criou um teatro de lona para ser montado em qualquer grande terreno disponível da periferia.

13 Ao lembrar que a imprensa burguesa foi uma das grandes articuladoras do golpe de 1964 – que apoiou as políticas econômicas do governo e com ele foi complacente, de certa forma, tanto no que se refere à violação dos direitos humanos como em relação ao seu direito de informar –, afirma Bernardo Kucinski (1998, p.18) que muitos de seus parceiros de profissão praticaram "a autocensura e a renúncia à autonomia intelectual em troca de um maior conforto funcional".

14 Sobre o conceito, ver, entre outros, o texto "O que é evangelizar", de Paulo VI (1978).

15 Não se trata de prerrogativa exclusiva à área teatral, mas impressiona o processo de adesão, sem quaisquer ou pouquíssimas desconfianças, a teses apresentadas por determinados teatrólogos, especialmente internacionais. Esse processo de adesão incondicional, fundamentado em procedimentos de confiabilidade, concerne à aludida "cordialidade" – plantada em tantos corpos dóceis, que abrigam corações para os quais hoje se mandam tantos beijos – cujas ideias, de acordo com Roberto Schwarz (1977), encontram-se permanentemente "fora do lugar" e se afigurando de modo estereotipado.

16 Trata-se de organização formada, desde antes do golpe civil-militar de 1964, por indivíduos de extremada vocação aos ideários nazifascistas que agiam na clandestinidade, por intermédio de ameaças ou pela ação direta. Seus inimigos mais comuns foram instituições, como: a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a Igreja; eventos antiditadura e cidadãos: de estudantes a religiosos, passando pelos comerciantes e artistas. É provável que a organização fosse mantida por empresários, sobretudo pela infraestrutura econômica de que dispunha, e por militares, tendo em vista as estratégias utilizadas. Suas ações mais sistemáticas e cruéis ocorreram na década de 1960. Do ponto de vista cultural, é conhecida a invasão e depredação que a organização fez em 18 de julho de 1968 no Teatro Ruth Escobar. Nesse dia, depois de várias ameaças, o grupo interrompeu o espetáculo *Roda viva*, de Chico Buarque de Hollanda, dirigida por Zé Celso, e espancou alguns artistas que participavam da montagem. Ainda em São Paulo, de acordo com Zuenir Ventura (1988, p.237), três homens, depois de espancarem os atores Emílio di Biasi, Paulo Bianco e Norma Bengell, que apresentavam, no Teatro de Arena, *Cordélia Brasil*, de Antônio Bivar, sequestraram a atriz, que foi levada ao Rio de Janeiro para prestar depoimentos no quartel da Polícia do Exército. A atriz foi interrogada, pediram-lhe desculpas e soltaram-na. Outros desses grupos foram: Aliança Anticomunista Brasileira (AACB) e Falange Pátria Nova (FPN).

17 Giannotti (2007, p.208-9) afirma que, de 1970 a 1982, criaram-se mais de 150 títulos de jornais ligados à chamada "imprensa alternativa" que foram, sem exceção, censurados pelo regime.

18 Próxima à tentativa de discussão aqui presente, mas a partir de outro enfoque, ver Aquino (1999, p.241 ss.). A expressão (e não apenas ela, mas também os princípios pressupostos nessa relação) "medo e ousadia" foi tomada de empréstimo de Paulo Freire e Ira Shor (1987).

19 Lourdes Sola (Sola; Paulani, 1995), na introdução de *Lições da década de 80*, apresenta evidências e desenvolve alguns pontos de vista, insistindo que o aposto derrotista diz respeito a uma questão de perspectiva, por intermédio do qual a década não pode ser considerada perdida.

20 Segundo Moraes (2006, p.27-8), "A grande imprensa não dava espaço para o movimento *punk* e, quando esse espaço era dado, os *punks* eram tratados como marginais até que, numa série de reportagens do jornal *O Estado de S. Paulo*, o movimento foi chamado de 'Geração Abandonada'. Clemente, inconformado com as matérias, enviou uma carta de protesto ao jornal. Não adiantou muito, mas acabou despertando a atenção da mídia e da produtora de vídeo *Olhar Eletrônico*, que fez um documentário de 45 minutos sobre o movimento".

21 Trata-se de uma publicação com apenas seis números, editada em São Paulo, cujo redator-chefe foi Miguel Ângelo Filiage (1985, p.19-22).

22 Por tratar-se de revista especializada em teatro, há que se esperar muito mais; entretanto, a ideologia parece contaminar alguns de modo próximo à puerilidade. Ver Filiage (1985, p.19-22).

23 Trata-se de um texto rigorosamente épico, em sua estrutura e exposição de conteúdo. Dessa forma, é melhor evitar o conceito de conflito, que apresenta características mais ligadas ao gênero drama.

24 Talvez a década de 1930 conste na obra do autor por conta de o período ter sido considerado, em *Rasga coração* e para a tradição do Partido Comunista Brasileiro, como uma época fundante no processo de modernização da sociedade brasileira.

25 Para exemplificar o processo de pesquisa de Vianinha, na publicação de seu texto pelo MEC/SNT, de um total de 322 páginas,

aproximadamente 240 delas compreendem a reprodução de glossário e excertos de material coletado pelo autor.

26 "*la publicidad es algo esencialmente sin acontecimientos. Su campo de acción es justo aquel en el que no ocurre nada*."

27 Essa informação me foi transmitida por César Vieira, em uma das quatro sessões de entrevistas a mim concedidas. Sábato Magaldi (1981) divulga, mesmo sem certeza da informação, terem sido, até a data da crítica, aproximadamente 400 textos censurados.

2

"La historia que vivimos es una escritura; en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible. Esta lectura es un deciframiento, la traducción de una traducción: jamás leeremos el original." (Octavio Paz, Posdata)

De 1979 a 1990, Margaret Thatcher – paladina da ideia de que, no mundo contemporâneo, a partir de seu país e da ideologia mais ou menos por ela professada, não haveria mais espaço para uma sociedade grupal e que a nova ordem medraria o indivíduo – esteve à frente do governo como primeira-ministra da Grã-Bretanha. Eleita com boa vantagem de votos por seus concidadãos, a candidata parecia, para boa parte do eleitorado, capaz de combater tanto a inflação, que tendia a fugir do controle do Estado, como, de modo efetivo e firme, a onda de greves reivindicatórias que assolava seu país. Thatcher, cuja imagem de mulher forte e destemida foi bem construída desde o início de sua carreira política, surge como alternativa inglesa à crise econômica mundial, que encerra um ciclo de grande prosperidade econômica vivida desde a Segunda Guerra Mundial. Na década de 1970, há forte redução da taxa de lucro pelo capitalismo, obrigando o sistema a buscar soluções para garantir sua perpetuação, evidentemente com poucas mudanças. O então denominado bloco soviético, pela crise e pelo processo de dissolvência por que passava, deixa de ser uma ameaça ao capitalismo internacional.

Na Europa, durante a década de 1980, há um enfraquecimento às vezes próximo da dissolução da totalidade dos partidos comunistas. O refluxo vivido pelos partidos de esquerda no Velho Continente propõe uma revisão tático-estratégica dos comunistas e induz diversos partidos socialistas a uma espécie de adesão à visão neoliberal. Dessa forma, solucionar a crise econômica significaria retornar aos expedientes do velho liberalismo e, por decorrência, a uma revisão das teses keynisianas do *welfare state* (Estado do bem-estar social). O conceito de indivíduo, defendido e preconizado pela primeira-ministra (a "mulher de ferro"), corresponde àquele renomeado neoliberal e metamorfoseia-se em mais uma mercadoria, no desconcertante império da coisificação. A apologia irrefreada ao indivíduo thatcheriano deveria formar uma massa composta por solitários e (des)semelhantes sujeitos. Em sua tese de doutorado, afirma Mario Fernando Bolognesi (1996, p.5):

> No vai-e-vem alucinante das compras e do consumo não há mais tempo para refletir acerca da singeleza dos atos e pensamentos, que caminham na contramão da oficialidade, postura quase insignificante não fosse o valor que assume diante de um cotidiano

coisificado. Cada vez mais escassos, a ação e o pensar, que não se traduzem em mercadorias, são vistos como extemporâneos, arcaicos, participantes de um mundo que há muito se foi. Anulou-se o direito de revolta e a utopia passa ao largo: resquício de um tempo perdido. Já não se tem a capacidade de sonhar e lutar por ideais. O mundo ideal se resume no aumento de renda, com vistas ao maior consumo.

Com a ascensão de Margaret Thatcher ao poder, tornava-se fundamental que o projeto neoliberal por ela ardorosa e maquiavelicamente urdido e defendido, para se viabilizar, desestruturasse inúmeras conquistas do chamado *welfare state*, principalmente sociais e sindicais. Caracteriza-se ainda na única possibilidade, de acordo com o corolário político por ela representado, em se contrapor aos direitos trabalhistas – conquistados com muita luta e enfrentamento e durante muito tempo –, com o fito de combater a inflação. Nessa perspectiva, inaugurar o "novo indivíduo" pressupunha desestatizar a economia por meio do desmantelamento do sistema sindical, do sistema produtivo e da propriedade pública dos serviços.

A partir de situações dessa natureza, e não apenas por intermédio de discursos, era fundamental banir as conquistas dos agrupamentos sociais indesejáveis. A equação desse novo teorema social não é tão fácil de ser apreendida. Quando se analisa o conceito de individualidade burguesa – em nova tratativa de acordo com os pressupostos e o corolário então defendido por Margaret Thatcher e seu partido –, depara-se, nesse processo de banimento, com pelo menos dois pontos de vista contraditórios. A tese dos liberais propugna que a individualidade, propriamente dita, foi criada pela sociedade burguesa, e, a partir daí, nenhuma outra sociedade dela poderia prescindir. A outra, amparada em concepção característica de um olhar premido por certo romantismo, denuncia que os processos de conformismo, decorrentes dessa forma de equiparação e de manipulação, tenderiam a suprimir o próprio desenvolvimento da individualidade. A despeito de certa oposição entre as duas concepções – de apologia irrestrita ou da impossibilidade de o indivíduo existir –, é preciso entender certo imbricamento entre as duas ideias. Agnes Heller (1992, p.74-5), que evoca certos momentos do conceito na História, apresenta o seguinte ponto de vista:

> É verdade que a sociedade burguesa desenvolveu a individualidade numa medida sem precedentes; isso pode ser comprovado do modo mais evidente se recordarmos o momento histórico em que tal desenvolvimento iniciou o seu processo, ou seja, o Renascimento. Posteriormente, a individualidade se enriqueceu com características inteiramente novas, como a subjetividade, a "interioridade", documentada pelo grande desenvolvimento da música e da lírica, seus sensíveis sismógrafos. [...] Mas, *subsequentemente*, revela-se a verdade da crítica romântica: *essa mesma* sociedade, ao subsumir o indivíduo sob sua classe, ao submetê-lo às leis econômicas como se essas fossem leis naturais, aboliu aquela grande possibilidade e fez dos indivíduos livres nada mais que escravos da alienação, até o ponto em que *de facto* os indivíduos se viram colocados num nível inferior àquele dos indivíduos de épocas anteriores.

Outro apologista e parceiro-aliado das teses defendidas por Margaret Thatcher foi Ronald

Reagan. Em 1980, o candidato do Partido Republicano – depois do escândalo conhecido pelo nome de *Watergate*, que depôs o presidente Richard Nixon –, Ronald Reagan é eleito presidente dos Estados Unidos da América. Em razão de terem sido reeleitos, os dois dirigentes, poderosos partidários e defensores do neoliberalismo e líderes políticos do mundo – Thatcher e Reagan –, amparados ideologicamente pelos mesmos pressupostos políticos, atravessam toda a década de 1980 no poder.[28] As reiteradas tentativas de supressão do coletivo e dos agrupamentos politizados (excluindo daí, de certa forma, os partidos políticos, regulados por um sistema eficiente) têm seus pontos de vista amparados, especialmente a partir das proposições e teses de Thomas Hobbes e Nicolau Maquiavel, nas formulações teóricas dos chamados pais do neoliberalismo: Milton Friedman e Friedrich Hayek.

Os dois últimos citados, a partir de um conjunto de ações e de obras significativas acerca do assunto, expuseram insistentemente os pontos de vista segundo os quais aquilo que se poderia designar solidariedade social e ética seria pernicioso ao bom desenvolvimento e resultado econômicos, fundamentados nas leis de mercado impostas pelo modelo capitalista. Em tese, sem outra pretensão a não ser a de apresentar uma síntese redutiva (quase verbetes mesmo), é importante destacar o que se segue dos dois economistas. O norte-americano Milton Friedman (1912-2006) é considerado, entre iguais e defensores dos mesmos pontos de vista, ideológicos e econômicos, como grande pelos seus colegas de profissão e vaticínio: os economistas do século XX. É apresentado como um dos mais influentes teóricos do liberalismo econômico, defensor do capitalismo *laissez-faire* e do complexo e sempre ambíguo conceito de mercado livre. Seus estudos de econometria levaram-no a fundar a designada "escola monetarista" que, de modo sintético, estabelece a forte correlação existente entre a oferta de moeda e o nível de atividade econômica. Como professor da Universidade de Chicago, escreveu inúmeras obras sobre política e história econômica. *Capitalismo e liberdade* (*Capitalism and freedom*), escrita com sua mulher Rose D. Friedman, publicada originalmente nos Estados Unidos da América, em 1962, é a mais importante. Na obra, os autores discutem, além de economia, o papel dos governantes em uma "sociedade livre" (ou seja, de mercado), a correlação entre liberdade econômica e liberdade política, monopólio, educação, distribuição de renda, combate à pobreza, política fiscal. Em 1976, foi contemplado com o Prêmio Nobel de Economia por suas teses e trabalho nos campos de análise de consumo, história e teoria monetária, e pela demonstração da complexidade da política de estabilização. Nas décadas de 1970 e 1980, Friedman produziu duas séries de televisão de bastante repercussão: *Liberdade para escolher* e *A tirania do status quo*. Nas séries, o economista apontava reiteradamente como a economia de mercado caracterizava-se no mais bem-sucedido modelo a promover a prosperidade e riqueza para os indivíduos. Por suas teses, Friedman serviu de norte ao governo de Ronald Reagan.

O vienense, um dos arautos da chamada Escola de Viena, Friedrich August Von Hayek (1899-1992) é apresentado como um dos mais importantes pensadores liberais do século XX. Dentre suas contribuições, Hayek defendeu a complexa tese segundo a qual o mercado possui uma ordem espontânea, que deve ser respeitada. De acordo com as teses do autor, confluiria para defender esse ponto de vista o fato de a economia se caracterizar em um sistema

demasiado complexo para ser planejado por uma instituição central. Tais teses distinguem-se por contundente contraponto aos sistemas socialistas, em geral alicerçados em modelo econômico pré-planejado. Ministra aulas em Viena, na Faculdade de Economia de Londres, na Universidade de Chicago. Em 1974, ganhou o Prêmio Nobel de Economia por seu trabalho pioneiro nos estudos da teoria da moeda, no das flutuações econômicas e pela análise da interdependência dos fenômenos econômicos, sociais e institucionais. Suas mais significativas reflexões constam em três volumes de *Law, legislation and liberty*, publicada em 1978 pela Editora da Universidade de Chicago. É importante ressalvar que inúmeras teses de Hayek foram experimentadas no governo de Margaret Thatcher.

Reagan (insistentemente apontado pela imprensa ou se fazendo acompanhar do discurso da necessidade da "guerra do bem contra o mal", do capitalismo contra o comunismo, entre tantos outros) também é um apologista das mesmas teses que "alimentam" as estratégias políticas de Thatcher "aclimatadas" ao gosto do *self made man* e *american way of life*. Esse fenômeno de aposta no individualismo não é novo, mas, pela crise econômica do final dos anos 1970 e início da década de 1980, ele ganha matizes mais fortes e determinadas e dá início à cruzada e ao discurso de globalização, no sentido de "manter o equilíbrio ajustado do mundo": países capitalistas precisariam se unir contra o mal soviético e, em especial, contra as ameaças cubanas. A partir dos pontos de vista desses dois dirigentes mundiais, Reagan insistia em teses segundo as quais – "a política é a segunda profissão mais antiga do mundo, muito semelhante à primeira, aliás" – o conceito de indivíduo pode corresponder também a um processo de tentativas de seu banimento da comunidade natural de que venha a fazer parte, isto é, a comunidade humana.

Com o principal fito de opacizar a percepção da vida social e legitimar a manutenção das diferenças, hierarquizadas a partir de determinados paradigmas imperialistas segundo os quais o centro decisório do equilíbrio do mundo passaria pelo gabinete do Pentágono, a apologia norte-americana ao conceito de indivíduo liberal, sempre agregando novas nuances, sobretudo atomistas (tendo em vista que seus objetos são indivíduos e grupos, nunca classes sociais), espalha-se pelo mundo, principalmente pela cultura de massa. Apesar de o conceito cultura de massa ser complexo, conflui para sua existência a perda da aura da obra única de que fala Walter Benjamin (1985b) em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.* Trata-se, por um lado, de processo de reprodução em série, mercantil e de consumo massificado de bens, de normas, de serviços e também de símbolos; por outro, compreende a produção de imaginários abstratos, sedutores e fetichizantes da mercadoria. A partir do verbete formulado por Newton Cunha (2003, p.191 ss.), e aqui apresentado de modo sumário, a cultura de massa resultou da confluência de vários fatores e consagrou-se como: uma economia política de predominância liberal e capitalista; a possibilidade de mercantilizar todo e qualquer bem, material ou espiritual; a instauração de suportes técnicos ou tecnológicos de produção e de reprodução de ideias, informações e imagens, captadas, criadas e transmitidas pelos meios de comunicação; a progressiva formação de uma sociedade constituída por espécies de "homens-massa"; a progressiva eliminação de códigos ou pré-requisitos ligados à chamada alta cultura; estimulação às experiências sensitivo-visuais; sociedade de consumo generalizado, entre outros

aspectos. Com relação à cultura de massa, é comum o verbete ser seguido da expressão industrialização do espírito.

Ainda acerca de Thatcher e Reagan, afirma Oscar Pilagallo (1999, p.10) na matéria "Dama dá xeque no Estado do bem-estar":

> Thatcher era amiga do presidente Reagan, que, do outro lado do Atlântico, liderava um governo igualmente conservador nos EUA, país que, ao contrário da Grã-Bretanha, é determinante para o rumo da economia mundial.
>
> Foi ela, no entanto, não Reagan, quem entrou para o léxico político. Thatcherismo passou a designar a corrente de pensamento que prega a solução de mercado para praticamente todos os problemas econômicos. [...]
>
> A permanência de Thatcher deve-se em parte ao fato de seu conservadorismo ter sido mais ideológico que o de Reagan.

Esse período de crise e convivência decorrentes de uma proposta político-econômica, conciliando a abundância e o desperdício, por um lado, e a ausência endêmica, por outro, inaugura um "novo homem" cujos relevos internos separam-no de uma apreensão de pertencimento coletivo. Reificado esse novo homem, ainda que agrupado, comporia uma massa homogênea, anônima, manipulável. Nessa espécie de "homem-massa", decorrência de um niilismo tingido de espanto individualista – já apontado em *O mito de Sísifo* por Albert Camus (1989, p.30-46) –, não causou estranhamento, por exemplo, o surgimento e a criação, na sociedade civil, de tantas pequenas "ilhas de proteção" representadas pelas organizações não governamentais (ONGs). As ONGs passaram a se formar para lutar e defender todo o tipo de interesse e de ação de pequenos e restritos grupos. Vito Giannotti (2007, p.231) afirma: "As universidades dos EUA e as Organizações Não-Governamentais (ONGs) nascidas como cogumelos nestes anos 80 terão um papel importantíssimo na difusão da ideologia neoliberal".

Ao retomarem e recuperarem o velho corolário de "austeridade econômica" do liberalismo, Thatcher e Reagan, por intermédio de seus ideólogos, com o fito de manter o que não se caracterizaria em novidade, criam "uma semântica de exclusão e um processo simbólico que consiste em fazer aflorar no imaginário das pessoas um campo de significações no qual o oponente da proposta neoliberal é automaticamente descartado da modernidade" (Kucinski, 1998, p.42). Nessa permanente tentativa de impor um comportamento individualista, supostamente ordinário, moderno e tingido de egocentrismo, surge na era Reagan-Thatcher o *young urban professional*, mais conhecido por *yuppie*. Assim, os ideólogos a serviço do Estado (incluindo aí as agências de publicidade) voltam-se à criação e difusão de novos discursos e posturas que – ao desmontarem organizações construídas por históricos processos de luta: partidos, sindicatos – impõem, a partir dos mais sofisticados expedientes, novos significados e valores que despertam outros e individualistas sentidos, a partir dos quais aqueles que não fizessem apologia aos progressivismos ideológicos dos "novos tempos" fossem estigmatizados e segregados. Desse "plantel de teimosos e culpados" fazem parte os trabalhadores que insistem na manutenção do considerado por eles certos privilégios

trabalhistas, “impossíveis” de ser mantidos pela nova ótica; os funcionários públicos, que teriam conquistado privilégios excessivos; políticos arredios aos novos tempos e à ideologia neoliberal, que se negavam a aprovar as reformas e a então designada modernização das leis; agrupamentos nacionalistas, normalmente de esquerda (vulgarmente chamados de esquerdistas) que insistiam em defender as estatais.

De outro modo, Margaret Thatcher – acompanhada pela política dos Estados Unidos da América e simbolizada por Ronald Reagan –, como peça vital para a vitória do neoliberalismo, representou:

> [...] uma tremenda derrota para os trabalhadores do Reino Unido e enterrou o mito do “Estado do Bem-Estar Social” que havia embalado gerações de socialdemocratas do chamado Primeiro Mundo. A derrota imposta à longa greve dos mineiros ingleses foi o sinal da nova relação dos governos neoliberais com as reivindicações do movimento operário. As privatizações e a retirada de direitos trabalhistas e sociais implementados pelo novo governo neoliberal tornam-se, a partir daqueles anos, o modelo para o resto do mundo capitalista. (Giannotti, 2007, p.231)

Independentemente de como se formem em nós os valores, as crenças e as capacidades para julgar, é preciso estar atento às palavras de John Berger (s. d., p.13-6, tradução nossa):

> O que supomos saber ou o que cremos afeta e interfere em nossos modos de ver. [...] Nunca vemos apenas uma coisa; nossa visão abarca as coisas em relação a nós mesmos. [...] ainda que a imagem compreenda um modo de ver, a percepção ou apreciação que venhamos a fazer de uma imagem depende também de particularidades pessoais.[29]

Nesse novo cenário mundial, decorrente de um estado de crise, que busca soluções sem perder os privilégios, é necessário ajustar a realidade empírica aos interesses em jogo. Dessa forma, dentre as principais funções da arte, fazia-se necessário ajudar a criar impérios formados por “conglomerados de indivíduos consumidores”, que defendiam seus interesses, atualizando determinados assuntos para ampliar as hordas e os cortejos de multidão, de massa. Reeleito por uma multidão de indivíduos, Reagan “dá sorte”, posto que, em sua segunda gestão, a União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas – a maior e também a mais interessante “pedra do meio do caminho” daquele império – se dissolve a partir da teoria do dominó, cuja tese afirmava a desagregação do sudoeste asiático, tão logo o exército dos Estados Unidos da América se retirasse, na década de 1970, do Vietnã. O que ocorreu, contrapondo-se ao enunciado pelos prognósticos norte-americanos, foi a concretização da teoria em dominó do sistema socialista:

> Polônia-Hungria-Tchecoeslováquia-República Democrática Alemã-Romênia-Bulgária-Albânia, as pedras foram se derrubando umas às outras, numa progressão que deixou perplexos os serviços de informação, os estados-maiores e os mais tradicionais especialistas e centros de pesquisa e estudos. (Reis Filho, 1996, p.73)

Ideólogos e propagandistas (norte-americanos ou não), mesmo sem terem previsto o colapso do sistema socialista, afirmam, como se fazia necessário diante do acontecimento, que a

dissolução do chamado "império do mal" havia ocorrido por conta de expressiva campanha do governo para derrubá-lo e destruí-lo. Como insistia a propaganda: os Estados Unidos da América ganharam a guerra fria (expressão francesa utilizada em 1939 para nomear a política de intimidação usada por Adolf Hitler na Europa) e arrasaram completamente o inimigo. Propaganda enganosa posto que os motivos foram especialmente de ordem econômica, sem excluir o papel dos Estados Unidos da América nisso.

Em tese, exportadores de produtos primários e de permanente tomada de empréstimos internacionais para manter o fluxo de caixa, a crise mundial do petróleo causou graves problemas, não exclusivamente aos países situados na periferia do sistema capitalista, apesar de estes, como se sabe, terem suas economias subordinadas aos investimentos e à utilização de tecnologia estrangeiras. Foi um processo agônico e mundial devido a um ciclo de encerramento do petróleo barato. Bernardo Kucinski (1998, p.39), a esse propósito, lembra:

> Na crise de petróleo, em 1973, o jornalismo econômico foi instrumentalizado intensamente pelos norte-americanos, criando uma nova semântica, com palavras como "petrodólares", e disseminando a ideia de que os novos preços do petróleo levariam o capitalismo à ruína. O noticiário omitia o fato de que a maior parte da renda do petróleo era apropriada pelos países ricos na forma de impostos, e de que até mesmo água mineral custava mais barato [sic] do que petróleo. A omissão deliberada como mecanismo de manipulação do noticiário econômico seria usada intensamente no Brasil durante as privatizações da década de 1990.

Com a crise mundial do petróleo, portanto, não é mais possível sustentar dados econômicos, que basicamente, desde a década de 1930, com raras exceções em certos períodos, variavam em altos e significativos índices de crescimento. Durante o governo do general Emilio Garrastazu Médici, por exemplo, vivia-se em regime de pleno emprego. Segundo Elio Gaspari (2003, p.26), executivos brasileiros ganhavam mais do que os executivos europeus e norte-americanos: "Kombis das empresas de construção civil recrutavam mão-de-obra no ABC paulista com alto-falantes oferecendo bons salários e conforto nos alojamentos".

Roberto Campos (apud Couto, 1999, p.39), que se encontrava entre os que consideravam que o governo militar deveria finalizar sua gestão com o término do governo Médici, para que os militares saíssem prestigiados de sua administração, e pela proximidade da crise econômica, afirma:

> Em 1974, o crescimento foi de 10%, considerado anormal pelos padrões mundiais. Mas isso não durou muito e teve três resultados. O primeiro: com um programa maciço de substituição de importações, era necessário ativar o setor estatal. Isso deu origem a um grande estatismo, porque vários dos programas foram desenvolvidos por empresas estatais. Em segundo lugar, houve endividamento interno; e, em terceiro lugar, houve um grande endividamento externo, que ia estourar na década de 1980.

Bernardo Kucinski (1982), que já havia desenvolvido reflexão acerca da crise política em *Contrato de risco e dependência*, denuncia o quanto a visão e gestão estratégicas brasileiras

haviam falhado ao gerir a economia, na medida em que os anos antecedentes à crise do petróleo assistiam a uma revolução subterrânea, na sociedade e na política brasileiras. Dessa forma, Kucinski (1982, p.25-6) afirma em relação à crise do petróleo:

> A meta de "autossuficiência" havia sido abandonada em nome de outra, a de "regularidade de abastecimento". A Petrobrás e seus tecnocratas haviam se deixado ofuscar pelos seus próprios sonhos de grandeza e não perceberam que, desde 1967, as "sete irmãs" investiam pesadamente em águas profundas do Mar do Norte, uma atividade que só se justificaria numa perspectiva de aumentos substanciais do preço final do petróleo em futuro próximo.
>
> Quando esses preços vieram, os fundamentos do "milagre" ruíram. Mesmo porque a economia brasileira sintetizava de forma notável a "civilização do petróleo". Foi sob a égide do petróleo barato que se expandiram seu parque produtivo, seus transportes, seu consumo de energia. Enquanto em países de industrialização mais antiga sobreviviam sistemas baseados no trem, no carvão de pedra, na eletricidade, no Brasil, às vésperas da crise, 70 por cento do transporte de mercadorias e 96 por cento do de passageiros se faziam por veículos movidos a derivados de petróleo. Durante os vinte anos que precederam a "crise do petróleo", o Brasil dedicou-se meticulosamente a arrancar todos os trilhos dos bondes e boa parte de sua já pequena malha ferroviária. As indústrias que usavam a lenha foram induzidas a instalar queimadores alimentados com derivados de petróleo. O mesmo se deu com todo o enorme parque industrial novo, instalado a partir de 1950. Foram abertas as grandes rodovias cortando o país de Norte a Sul e penetrando no interior. [...] Os gastos com petróleo introduziram subitamente um desequilíbrio irreversível no balanço de pagamentos do Brasil. A tal ponto que o Brasil e apenas dois ou três outros países passaram a ser conhecidos nos centros internacionais do capital financeiro por uma nova sigla – NDOIC: *Non Develop Oil Importing Countries* (Países Não Desenvolvidos Importadores de Petróleo).

A crise acaba com o chamado "milagre brasileiro":[30] a inflação não consegue ser controlada; as reservas cambiais destinam-se ao pagamento de juros da dívida externa e das importações; os investimentos voltam-se para o setor financeiro; e, em proporção inversa, há acentuado declínio das exportações. Com o significativo impacto da grave recessão de 1981-1984 (que alguns insistem, sem eufemismos, chamar de depressão), o modelo econômico, que transformou o Brasil de país agrícola em sociedade industrial e urbana, deixou de funcionar. Segundo Edmar Lisboa Bacha e Herbert S. Klein (1986, p.17-8):

> A partir de 1967 e até 1973, um conjunto pouco comum de condições do mercado mundial ajudou a alimentar um novo ciclo de crescimento na história brasileira, o qual se destaca pela ausência das costumeiras restrições cambiais. O aumento dos preços internacionais de produtos primários e a súbita disponibilidade de crédito internacional barato através da expansão do mercado de eurodólares criaram uma situação na qual o país pôde manter taxas de crescimento da ordem de 11% ao ano durante seis anos consecutivos.

[...] Em outubro de 1973, ocorreram os primeiros aumentos do preço do petróleo decretados pela OPEP, a crise geral dos mercados internacionais de *commodities* e a aceleração da inflação. O crescimento econômico do país caiu de 11% para 7% ao ano, e assim mesmo graças a pesados empréstimos externos e crescentes déficits públicos. [...]

O choque final veio com o fim do crédito barato obtido no exterior, sob o impacto conjunto da segunda crise do petróleo de 1979-1980, o aumento das taxas de juros sobre o dólar provocado por Volker em 1979 e a moratória mexicana de agosto de 1982. Todos estes fatores levaram a períodos consecutivos de recessão mundial em 1980 e 1982 e à reimposição das tradicionais restrições externas sobre a economia brasileira.[31]

É importante lembrar que, em relação à crise econômica, a Guerra do Golfo, de 1991, contra o Iraque correspondeu a uma espécie de compensação tardia pelos desesperos provocados à classe média e ao governo Reagan pela crise petrolífera iniciada em fins da década de 1970. Afinal, foram tempos de pavor aqueles de 1973 a 1979: "quando a maior potência da Terra não pôde achar resposta para um consórcio de fracos Estados do Terceiro Mundo que ameaçava estrangular seus abastecimentos de petróleo" (Hobsbawm, 1995, p.245). Diversos países, em 1979-1980, quase foram à bancarrota por não terem condições de pagar o preço do petróleo taxado pela Organização dos Países Exportadores de Petróleo (Opep).

A ditadura civil-militar brasileira, de certa forma até 1979, consegue manter bons resultados econômicos. De acordo com Elio Gaspari (2003, p.13): "A ditadura militar estava economicamente robusta. Num regime de pleno emprego, a economia crescia, na média, a taxas de quase 7% ao ano". Em 1974, o crescimento do PIB brasileiro foi de 8,15%, enquanto boa parte das grandes economias do mundo sofria pela alta dos preços do petróleo: "Embora tendo sofrido o impacto de um aumento de 116% no preço dos combustíveis, a economia safou-se com uma taxa de inflação de 35%, um terço acima do índice real do ano anterior" (ibidem, p.22). A relativa tranquilidade em relação à crise do petróleo deve-se à descoberta do campo de Garoupa, um grande lençol petrolífero, a 3.130 metros de profundidade, na plataforma continental do Rio de Janeiro, conhecido como Bacia de Campos.

Nessa década de apologia desenfreada ao individualismo, as linguagens artísticas e o comportamento escravizaram-se, de modo geral, às ondas que se impunham pela cultura assumida e invasivamente mercadológica. O diretor Roberto Lage, em entrevista a mim concedida (17 de janeiro de 2008), aponta o que lhe parecia uma diferença metafórico-aproximativa, absolutamente significativa, entre as décadas de 1970 e 1980:

Na década de 1970, nós nos agrupávamos para nos auxiliar, para fazermos coisas, para pensarmos. Então, indo para o lado vagabundo disso, os anos 1970 são os anos da maconha, que é uma droga que todo mundo fuma junto. O gostoso da maconha é o baseado rodar: é uma droga solidária, que propicia um encontro das liberdades todas... Nos anos 1980, quando perdemos essas referências, ficamos desacreditados ou órfãos... Surgiam coisas: "Como eu penso agora? Em que eu acredito?", porque não é que se deixou de acreditar, a dúvida está em como se reorganizar nessa busca. Maconheiro começa a aparecer como algo

pejorativo. A droga que ocupa o espaço é a cocaína que se dissemina completamente na sociedade, na classe média. É a droga do individualismo, que não se reparte, da egolatria, que torna "brilhante", que "apresenta a solução"... Você vira o genial e começa a se fortalecer... Não tem comportamento solidário, mas competitivo, individualista. Começa a surgir, nos anos 1980, o querer se dar bem e foda-se o resto. [...] Nesse período, havia subsídio espontâneo concedido pela *Folha de S.Paulo* e pelo *Estado de S. Paulo* para o anúncio pago em jornal. Tínhamos uma tabela diferenciada no jornal. Logo os jornais acabaram com isso, transformando-nos em produto, em mercadoria. A classe teatral fica indignada com isso, faz uma reunião lá na Apetesp [Associação Paulista dos Produtores Teatrais do Estado de São Paulo] e se decide que a maneira de que dispúnhamos de responder àquilo era ninguém mais colocar anúncio. Porque algumas companhias podiam, mas os grupos dificilmente. Então, no sentido de isso não virar uma competição entre a gente, ninguém mais colocaria anúncio no jornal. Ao mesmo tempo se decidiu que iríamos brigar na imprensa por um roteiro bom de teatro que trouxesse a cartela inteira de espetáculos ali. Fechamos isso em um coletivo. Dois dias depois, e não vou citar nomes, ao abrir o jornal, uma produção tinha feito o anúncio. Ao ser cobrado, o associado da Apetesp disse: "Eu quero que se foda, o cara me deu o dinheiro para colocar o anúncio". Essa mentalidade começa lá. [...] Os espetáculos passam a ser montados a partir dos textos com boa carpintaria teatral, com o depuramento da visualidade, com o olho no mercado e não com preocupação artística. É claro que isso não pode ser generalizado, mas o número de produçõezinhas caça-níqueis se amplia. Isso tudo, para mim, decorre desse individualismo, que se fortalece nos anos 1980.

Processo polemológico instituído. Arrebentação de contendas de todas as naturezas. Durante a década de 1980, mas não diferentemente de outras fatias de tempo, há inúmeras guerras e conflitos localizados, especialmente na América Central e no Oriente Médio. Desde a década de 1970, em El Salvador, por intermédio da Frente Farabundo Martí de Libertação Nacional, e na Nicarágua, por intermédio da Frente Sandinista de Libertação Nacional, depois de processos de deposição de ditadores em uma América Latina que – segundo Caetano Veloso em letra da música "Língua" – "sempre precisará de ridículos tiranos", lutava-se pela implantação e construção de um mundo justo que o socialismo poderia proporcionar. Dessa forma, para evitar que "ideologias exóticas" ganhassem outros territórios, o governo Reagan invade, em 1983, Granada, uma pequena ilha caribenha; promove, em 1986, contundente ataque aéreo e naval à Líbia; em 1989, ao Panamá. Na África do Sul, a luta contra o *apartheid* continuava, sem tréguas. Na Polônia, principalmente pelo aporte e pela força mobilizatória do Sindicato Solidariedade (*Solidarnosc*), Lech Walesa é eleito presidente do país.

Há incontáveis análises acerca do período em epígrafe, nelas aparecem e são defendidas teses dos mais diferenciados matizes, cujos dados nem sempre são concordantes. Há, entretanto, mas também não de modo absoluto, por conta de inúmeras vezes serem escamoteados os legítimos motivos, uma permanente referência a ter sido uma década de significativa crise econômica. Naturalmente, a crise é mundial principalmente pelo fato de atingir os países hegemônicos. Por conta desse fato, não é tão incomum deparar-se até mesmo com reflexões de

antigos ministros de economia do período, em cujos prognósticos conclusivos podem-se encontrar afirmações mais exageradas, talvez pelo fato de tentar justificar seu próprio insucesso à frente da pasta da economia:

> [...] o Brasil e a América Latina enfrentaram na década de 80 a pior crise econômica de suas histórias. Sua causa fundamental não foi uma crônica insuficiência de demanda, mas uma crise do Estado – um Estado que havia desempenhado um papel de liderança na promoção do crescimento econômico. A crise do Estado é definida por uma crise fiscal e por uma crise do modo de intervenção: a estratégia de substituição de importações. Com a crise, o Estado foi imobilizado. Ao invés de ser um instrumento para o desenvolvimento econômico, tornou-se um obstáculo.
>
> A consequente estagnação econômica, definida pelo crescimento negativo da renda *per capita*, significou que o processo de modernização foi posto de lado. Apenas em um aspecto a modernidade avançou: a democratização. Entretanto, os outros dois elementos de uma sociedade moderna – o crescimento econômico e a distribuição equitativa da renda – estavam ausentes. E as novas democracias sofrem de um mal essencial: a falta de legitimidade de seus governos. (Pereira apud Sola; Paulani, 1995, p.129-30)

Ao avançar a década, sob a soberania e imperialização resultante do puro mercado, a apologia ao individualismo com o menosprezo do coletivo, do agrupamento organizado, da sindicalização, ganha peso e se alicerça nas práticas mais cotidianas. Tomando algumas observações de Hobsbawm (1995, p.336), é relevante ter presente que:

> [...] o capitalismo tomou como certa a atmosfera em que operava, e que herdara do passado. Só descobriu como ela fora essencial quando o ar começou a rarear. Em outras palavras, o capitalismo venceu porque não era apenas capitalista. Maximização e acumulação de lucros eram condições necessárias para seu sucesso, mas não suficientes. Foi a revolução cultural do último terço do século que começou a erodir as herdadas vantagens históricas do capitalismo e a demonstrar as dificuldades de operar sem elas. A ironia histórica do neoliberalismo que se tornou moda nas décadas de 1970 e 1980, e que olhava de cima as ruínas dos regimes comunistas, foi que triunfou no momento mesmo em que deixava de ser tão plausível quanto parecera outrora. O mercado dizia triunfar quando não mais se podia ocultar sua nudez e inadequação.

Estas últimas questões de Hobsbawm apontam também para mais uma dificuldade na manutenção dos grupos de teatro, não só da cidade de São Paulo. Conciliar dificuldades econômicas para a manutenção de um trabalho como o teatral, que demanda muito tempo de ensaio e relacionamento coletivos, a uma ideologia que apregoa o individualismo se caracteriza na maior das dificuldades para manter um grupo equilibrado e coeso, sem perder de vista seus objetivos iniciais. Afinal, os apelos ao indivíduo, ao corolário pressuposto pelo livre-arbítrio, à luta insana para subir e vencer na vida, entre outros tantos, são veiculados sem tréguas e por todos os lados. Por um lado, como em qualquer outro período da história recente, na década de 1980, inúmeros grupos de teatro formaram-se e desfizeram-se, amparados em crença ajustada à

apologia e necessidade do sucesso trazida pelo mercado. A frase-ideia-comportamento mais indicada para quem vislumbrava o sucesso nesse período foi: "Estar no lugar certo, na hora certa, com a pessoa certa". Por outro lado, muitos foram os coletivos desacreditados na ideologia do mercado a contrapor-se à chamada ideologia do produto. É preciso acrescentar a isso, ainda, ter havido uma readequação dos procedimentos de criação e da busca de novos assuntos, em que autocensura e paradigmas de mercado e de tendências da moda foram revistos, resultando novos coletivos.

Na década de 1980, paradoxalmente, ficou claro que não era possível, salvo raríssimas exceções (apologistas da carreira individual), que os indivíduos-artistas vivessem sozinhos. Para apresentar trabalhos, em qualquer área do processo de criação, era preciso fazer parte de um coletivo, tendo em vista o mercado predador, excludente e autofágico que começava a "comer pelas beiradas". Pela necessidade e concretude de a experiência social e coletiva ser absolutamente intrínseca à prática teatral, atendo-se a uma afirmação de Ernst Fischer (1980, p.14), é preciso considerar que "o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – como estado de inspiração embriagante". Desse modo, ainda com o pensador austríaco:

> Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que *consome* o diletante *serve* ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a.
>
> A tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser *construída*, precisa tomar forma através da objetividade. (Fischer, 1980, p.14)

A capacidade de criar, inerente ao homem, na condição de potência e de possibilidade concreta, transforma-se em necessidade existencial. No caso da prática teatral, essa potência e possibilidade de criação e de trabalho transformativo concreto precisam se dar em processos permanentemente partilhados e coletivos. De acordo com Fayga Ostrower (1984), cujas teses são próximas às de Fischer, o homem é um ser criador não porque goste, mas porque precisa. Assim, o formar decorre de amplo espectro compreendido pela capacidade de percepção, cujo nexo articula o sentir e o entender. Por essa senda, no indivíduo, afirma a autora: "confrontam-se, por assim dizer, dois polos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura" (ibidem, p.5).

Na perspectiva apontada por Fayga Ostrower (1984), o ato da criação – que compreende intuição, percepção e pressupõe o estabelecimento de nexo intrínseco entre o sentir e o entender – corresponde a um formar e a dar forma a alguma coisa, na medida em que, de acordo com as

teses defendidas pela autora, nada existe que não seja forma. A forma é a expressão materializada por intermédio de uma unidade dialética, entre aquele que cria e o criado: "Na mesma ordem de pensamento, entendemos o fazer e o configurar do homem como atuações de caráter simbólico. Toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização" (ibidem). Nessa perspectiva, mesmo admitindo as teses certeaunianas da reutilização, o indivíduo reificado, infenso à dialética, não forma e tende a reproduzir conformadamente os valores, os modelos, os comportamentos.

Esse estado de renúncia de potencialidade crítica, é bom insistir, não se redimensiona necessariamente no coletivo. Às vezes, reforça-se no coletivo. Na década de 1980, houve a concretização e formação de grandes exércitos de conglomerados de indivíduos, mas houve também, como sempre, luta e resistência.

Clifford Geertz (apud Burke, 2005, p.52), com relação ao intrincado e complexo conceito pressuposto pelo fazer cultural, afirma que cultura é

> [...] um padrão, historicamente transmitido, de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida.

Mais que isso, segundo o autor, a cultura de um povo

> [...] é um conjunto de textos que o antropólogo tenta ler por sobre os ombros daqueles a quem eles pertencem [...]. Fazer a etnografia é como tentar ler um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (Geertz apud Magnani, 2003, p.19)

Nessa perspectiva, refletindo acerca da prática pressuposta pela linguagem teatral, monta-se um grupo para, em conjunto, dar/criar/materializar/formar um espetáculo, cujo fenômeno pressupõe a relação dessa forma que necessariamente precisa se (re)materializar a cada dia a partir do contato com o público, transformando-se objetivamente em forma de comunicação. No período compreendido pelo regime civil-militar brasileiro, tanto o modo de criação, que prefigurava uma forma social possível, como a obra final – na condição de um espetáculo, fruto de um ser possível apresentar determinado ponto de chegada – resultavam na forma de um conseguir/conquistar ser mostrado ao público. A obra final dependia da vitória, por intermédio de diversos estratagemas camuflantes para sua apresentação: buscar sinônimos para palavras contundentes; suavizar a interpretação durante a apresentação da obra para a censura ou autoridades conhecidas na plateia; fazer-se taticamente de tolo e alienado em conversas sobre teatro e com pessoas desconhecidas; trabalhar com alegorias, cujas chaves decifratórias abrissem leques de interpretação, mas que fossem, ao mesmo tempo, contundentes em seus sentidos mais determinados.

No Brasil, durante a ditadura civil-militar, tanto o escudo criado como as práticas

persecutórias desenvolvidas pelas Forças Armadas contra as alardeadas e genéricas "ameaças comunistas" haviam desestabilizado várias experiências anteriores, vencido e eliminado os designados subversivos. Assim, o regime, de acordo com a ótica de seus mandantes, havia alcançado surpreendente e esperado nível de conquista, na medida em que conseguira vencer seus opositores e transformar inúmeros trabalhadores de força produtiva e sujeitos da atividade econômica em objetos de consumo. O regime, de certa forma, conseguiu montar – especialmente no momento de maior perseguição e paroxismo de terror (governo do general Emílio Garrastazu Médici e final da década de 1970, quando começam a eclodir as greves de trabalhadores)[32] – um "exército de reserva" pronto a assumir seus postos de trabalho sem outras implicações ou comprometimentos políticos. A ideia de "milagre econômico" – que prejudicava os trabalhadores, mas alegrava o Fundo Monetário Internacional (FMI), o Banco Mundial e diversas multinacionais cujos prejuízos acumulados no mundo foram superados com os lucros obtidos em filiais, entre as quais as brasileiras – e a eficácia dos métodos entre o entusiasmo cooptante e a repressão aos contestadores, em grande medida, pasteurizaram, reificaram e – principalmente na superficialidade (aparência) da vida social – ajudaram a impor uma grande massa de indivíduos esquadrinhados e de acordo com os interesses do liberalismo. Na prática teatral, isso não foi diferente. Desigualdade e pobreza (também no âmbito da cultura, por intermédio da censura e de outros estratagemas coercitivos) alimentaram, por longo período, as práticas artísticas.

Com a vitória dos militares, no concernente à eficácia e à tentativa de eliminação dos opositores, e de acordo com o "feiticeiro" do período, Golbery do Couto e Silva – também apelidado de "satânico Dr. Go", como lembra Elio Gaspari (2002a, 2002b, 2003 e 2004) –, tornava possível a distensão do regime. Essa possibilidade de liberalização, entre outros, é apontada pelos historiadores *brazilianistas* Alfred Stepan e Thomas Skidmore, que pesquisaram documentos cujo acesso eles próprios reconhecem ter sido quase impossível aos historiadores brasileiros. Acesso a certa documentação relativa ao período militar, em São Paulo, por exemplo, é recente. A professora Maria Aparecida de Aquino, entre 1998 e 2002, coordenou o projeto de Mapeamento e Sistematização do Acervo do Departamento Estadual de Ordem Pública e Social de São Paulo (Deops/SP) e realizou uma pesquisa sobre os processos da Justiça Militar, entre 1964 e 1979, cujos resultados acerca das ações dos militares na cidade de São Paulo começam a ser veiculados.

A ditadura civil-militar, deflagrada em 31 de março de 1964, apresenta diversos relatos de desilusão de vários de seus primeiros articuladores, em variadas formas documentais. Por tratar-se de um resultado de conluio entre elites políticas e militares, com reduzida participação das classes média e popular, afirma Wanderley Guilherme dos Santos (2004, p.34-6):

> [...] a coalizão que destruiu o regime de 45 não poderia ser mais heterogênea: militares que estiveram em campos opostos da crise de 54/55 e de 61 (renúncia de Jânio) olvidaram divergências e se associaram à empreitada golpista; adversários políticos pretéritos e futuros (paradigmaticamente, Carlos Lacerda e Ademar de Barros), moderados como Magalhães Pinto, todos convergiram para um único objetivo de derrubar Jango Goulart, em

> nome de dois temores, mais ou menos contraditórios: um, o de que pretendia cubanizar o Brasil, associando-se ao Partido Comunista Brasileiro; outro, o de que pretendia golpear a Constituição, reelegendo-se Presidente contra a letra da lei, e instituir algo nunca definido com precisão – uma República Sindicalista. [...] Todo o longo período de ditadura militar foi pontilhado por inesperadas adesões (de industriais, comerciantes, banqueiros), muitos dos quais antes apontados como nefastos beneficiários da ordem Jango-varguista, e apoios originados nas áreas mais resistentes a regimes autoritários: a intelectualidade, largamente entendido o termo. De outro lado, o conjunto de desafetos, dos que se julgaram ludibriados, floresceu com abundância. Como se sabe, todas as sucessões, repetindo, todas as sucessões dos militares-presidentes foram precedidas de tensões e quedas-de-braço. [...] E o mesmo se passou na área civil. Baseavam-se as facções eventualmente no comando da ditadura, diversas que fossem nas mesmas forças sociais que, originalmente, lhes provocava ojeriza. A ditadura começou com uns, continuou com outros e terminou com terceiros.

Em diversos momentos das décadas de 1970 e de 1980, marcadamente pelos escritos de Elio Gaspari, a ditadura civil-militar parecia ter chegado ao fim. Na década de 1980, em contextos e situações os mais diversificados, e por certa parcela da população, foi recorrente o uso de expressões como: "Vou ligar a TV para ver se a ditadura caiu"; idem com relação à leitura de jornal; idem com relação ao rádio; idem ao telefonar para alguém que pudesse ser mais bem informado. O contraditório regime militar, em seus estentores, "liberava" com uma de suas múltiplas garras, mas cerceava, ajustando melhor a presa, com as outras. Bernardo Kucinski (1998) afirma que, diferentemente do ocorrido com o fascismo, que mobilizou as massas, o regime militar brasileiro, por preferência reiterada pela exclusão, permanentemente desmobilizou e foi, outras vezes, indiferente à população. Tanto assim que "suas táticas de autodescaracterização, mantendo eleições de fachada e nunca assumindo a proposta formal de ditadura, mostram que a dissimulação sobe das massas subalternas e torna-se uma cultura também do Estado e das elites dirigentes" (ibidem, p.20).

Formalmente, o regime ditatorial parecia em determinados momentos quase extinto, principalmente nos períodos eleitorais, mas, ao contrário disso, e até 1985, com a eleição indireta do presidente da República, lá estava ele forte na vida social. No concernente à produção cultural, foi um permanente ir-e-vir: proibição por parte das autoridades, luta por liberação, retomada da produção e preocupação com relação à integridade da obra e de seus artistas; essa situação ocorreu no teatro, na literatura, em música, televisão e cinema. A confusão mental era tão grande, e, mesmo sendo complicado, aqui vale um exemplo pessoal para se ter uma ideia da confusão que acometia tantos de nós. A primeira vez que ouvi a palavra merda em um programa da televisão brasileira, sem conseguir lembrar-me de que programa se tratava, fiquei atordoado. Não sabia se tinha ouvido direito. Não sabia se se tratava de um programa apresentado ao vivo.[33] Passei por segundos de transtorno. Fiquei (quase) ofendido com aquele "palavrão" dito sem que eu tivesse sido consultado... Na vida social, essa e tantas outras palavras do "mesmo calão" eram ditas e ouvidas, mas não na televisão. Depois do transtorno, a vergonha por aquela atitude moral e de censura. Não se sai ileso desse estado

demovente e amedrontador. Entretanto, a despeito de tudo o que nos foi imposto, ao contar os mortos e feridos: vencemos. Em entrevista já mencionada, Mariangela Alves de Lima, ao comentar sobre o texto *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, afirma:

> Toda a história do Brasil, em seus aspectos mais importantes, está lá [alusão a *Rasga coração*], o fato de a censura ter impedido que esta peça fosse apresentada é o emblemático mais significativo de tudo o que a censura representa para um país. Porque não tem nada na peça que seja contra o sistema vigente, a censura se aplicou contra a história, contra a memória como um todo, porque é disso que a peça fala. A peça fala da existência da lembrança, da memória, não tem nada que seja óbvio contra o regime militar daquele momento. Por outro lado, a proibição é significativa nesse sentido, quer dizer, aquela ditadura queria não só acabar com as pessoas como também acabar com o regime e a história. Então, a encenação dessa peça foi importante por isso, pela retomada da memória, da história, da lembrança, sem contar com o fato de que se tratava de um autor muito importante. Mas este momento, para todo mundo, ganhou um imenso significado de abertura, de respiro, além da qualidade da peça. Foi uma vitória! Bem, eu só me dei conta disso muito tempo depois, quando estava me lamentando dos tempos de ditadura e alguém disse: "Pois é, mas nós vencemos! Nós vencemos!". Ou seja, o lado de cá (o nosso lado) acabou vencendo. Impossível continuar com aquele regime. Essa peça, na época em que ela foi encenada, significou isso, quer dizer: nós vencemos.

Em boa parte do continente latino-americano, vivia-se sob regimes ditatoriais: Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Equador, Paraguai, Peru, Uruguai, e seus paroxismos de terror ocorrem na década de 1970. Na Argentina, o terror estendeu-se mais para frente, com a eclosão do conflito das Ilhas Malvinas, iniciado oficialmente em 1º de maio de 1982. No caso brasileiro, depois de apontar algumas datas perfeitamente exequíveis para o término da ditadura civil-militar, Elio Gaspari (Gaspari et al., 2000, p.14-5), que leva em conta um longo processo e avanços, abalos e retrocessos no regime, afirma que o resultado da eleição de 1974 "encurralou a ditadura" e esta

> [...] acabou-se pela conjunção de três fatores. Pela ordem de entrada em cena, primeiro pela decisão dos generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva de desmontá-la. Segundo, pela remobilização da sociedade brasileira, a partir do resultado das eleições de 1974, quando o MDB surrou surpreendentemente a Arena, elegendo 17 dos 22 senadores. Terceiro, pela decisão do governo dos Estados Unidos por dissociar-se dela e de todas as suas similares. Isso aconteceu com a posse do democrata Jimmy Carter na Casa Branca, em janeiro de 1977.

Ainda com relação às ditaduras deflagradas na América Latina, lembra Alfred Stepan (1986, p.26):

> Se tomamos a porcentagem de pessoas assassinadas pelo Estado durante e após a tomada do poder, o Chile teve o mais alto índice porcentual. Se considerarmos a porcentagem de pessoas que desapareceram como resultado da ação de forças de segurança interna

> descentralizadas, antes e após a tomada do poder, a Argentina, durante o período 1975-79, apresenta os mais altos índices. Se avaliamos a porcentagem da população que foi detida, interrogada e intimidada pelas forças de segurança, o Uruguai fica em primeiro lugar pois foi o país que mais se aproximou do clima de um Estado totalitário. Entretanto, se questionamos qual a organização de inteligência atingiu nesses países o mais alto nível de expansão, por via legal, e institucionalização impessoal dentro do aparelho de Estado, não há dúvida de que a resposta é o Brasil.[34]

Segundo Walter Benjamin (1985a), em suas teses *Sobre o conceito da história*, o tempo histórico como irreversibilidade dos acontecimentos sociais, que não corresponde ao tempo vivido, é repleto de múltiplos, heterogêneos e contraditórios agoras. Refletir sobre determinada fatia de tempo pressupõe a consciência, tanto *a priori* como no que se pode chamar de percurso de andança, de que, a cada etapa vencida, inúmeras são as lacunas deixadas em estado de desassossego. O tempo histórico, quando documentado, deixa de ter uma espécie de amplidão lancinante para transformar-se em representação. A apreensão desse "tempo de partido. Tempo de homens partidos" (Andrade, 1973, p.144-8) demanda uma consciência de que os tempos de agora, que começaram a ser preparados e redefinidos na década de 1980, foram construídos e constituídos por muita e contraditória luta, nos mais diversos sentidos, cujos campos de batalha não foram abstratos ou metafóricos. Ao refletir acerca da História e do papel do historiador, afirma Eric Hobsbawm (2006, p.17-8):

> Eu costumava pensar que a profissão de historiador, ao contrário, digamos, da de físico nuclear, não pudesse, pelo menos, produzir danos. Agora sei que pode. Nossos estudos podem se converter em fábricas de bombas, como os seminários nos quais o IRA aprendeu a transformar fertilizante químico em explosivo. Essa situação nos afeta de dois modos. Temos uma responsabilidade pelos fatos históricos em geral e pela crítica do abuso político-ideológico da história em particular.

Para aqueles que se opunham à violência, ao estado de exceção, assim como os democratas e os socialistas, tratava-se concretamente de vencer a ditadura e reinserir o país no Estado de direito, em um tempo – como virou moda e mania falar atualmente – de compatibilizar anorexias e bulimias vislumbradas, anunciadas e autoconstruídas em contraposição àquela desde sempre imposta e mundialmente endêmica fome, carregando nos ombros um processo de obesidade mórbida. Tempo de luta e de extrema apatia, preguiça e alienação em consonância com a necessidade de práticas de esportes radicais. Tempo de (re)formações de gangues (e em muitos casos os duplos: *doppelgänger*) para exterminar adversários, concorrentes, inimigos, compatriotas. Tempo de estimulação estonteante às promessas de tudo poder ser consumível compatibilizado com a criação permanente de mecanismos (im)possibilitadores de acesso à totalidade dos bens. Tempo labiríntico de propaganda com estofo e legitimidade públicos, mas cuja aquisição, por sua impossibilidade de consumo e inacessibilidade à maioria, é determinada, portanto, por caráter de ordem privada. A esse propósito, o sempre arguto e conhecedor de corredores e subterrâneos da política e da cultura, principalmente latino-americanas, Eduardo Galeano (2007, p.25), com suas surpreendentes percepções, afirma:

A publicidade manda consumir e a economia o proíbe. As ordens de consumo, obrigatórias para todos, mas impossíveis para a maioria, são convites ao delito. Sobre as contradições de nosso tempo as páginas policiais dos jornais ensinam mais do que as páginas de informação política e econômica.

Este mundo, que oferece o banquete a todos e fecha a porta no nariz de tantos, é ao mesmo tempo igualador e desigual: *igualador* nas ideias e nos costumes que impõe e *desigual* nas oportunidades que proporciona.

A década de 1980 correspondeu ao paroxismo de um período de crise política e econômica mundial, a uma grande fatia de tempo – quase esquecida na história do tempo que se seguiu, à exceção das festas dançantes e nostálgicas: afinal, tempo das discotecas. Marx considerou a questão do tempo quantificado, ou da reificação da duração, tendo em vista que este se encontraria plasmado no presente. Vito Giannotti (2007, p.234), ao analisar os processos mobilizatórios do Brasil, e tomando como referência a classe trabalhadora, lembra que durante a década de 1980:

Os trabalhadores do campo, sem qualquer perspectiva de reforma agrária, a curto prazo criam, a partir de 1980, um movimento que dez anos depois será considerado o maior movimento camponês do mundo. Em janeiro de 1984 é realizado o primeiro Encontro Nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), em Cascavel, no Paraná. Sua bandeira vermelha, aprovada nesta ocasião, e suas músicas passam a ser presença constante em ocupações de terra e em manifestações pela reforma agrária.

Tratou-se de uma década de grandes andanças, de mudanças de trajetórias, de (re)ocupação de espaços públicos e de recuperação da pólis e da cidadania. Tempo de todo tipo de inflação, sobretudo de discursos carregados de expressões derrotistas e de apologia à esperança.[35] Investigar, portanto, alguns desses arcabouços de sustentação derrotista caracteriza-se em um dos objetos desta reflexão. Nesse particular, e tomando Renato Ortiz (2005, p.67):

A análise do discurso permite compreender como determinados grupos agenciam suas ideias e procuram apreender o mundo tendo como ponto de referência os conceitos centrais que elaboraram. No entanto é necessário perceber que todo discurso se estrutura a partir de uma posição determinada, as pessoas sempre falam de algum lugar. Essas situações concretas que dão base material à linguagem não são exteriores ao discurso, mas se insinuam em seu interior e passam muitas vezes a estruturá-lo, constituí-lo. As mesmas falas, em situações distintas, possuem significados diferentes.

Evidentemente, várias impressões características do período, misturando um niilismo eivado por uma construída e alardeada esperança, migram também para os discursos e práticas acerca da cultura e de seus processos de criação. Depois de praticamente um ano do governo Sarney e do fracasso econômico do Plano Cruzado, muito de saudosismo planta-se nessas antagônicas, mas não paradoxais impressões, plasmadas pelos mais diversos mecanismos próximos ao “Eu era feliz e não sabia”. Trata-se, nesse caso, de desqualificar o próprio governo Sarney e a democracia. Afinal, em *O mal-estar na civilização*, publicado em 1930, Freud

(1997) já havia anunciado que a civilização (que pressupõe o trânsito com a cultura) exigiria sacrifícios dos indivíduos, principalmente nas esferas do sexo e da agressividade.

Na entrevista já mencionada, Roberto Lage, emocionado e consciente, desenvolve o seguinte raciocínio:

> O que teria havido nos anos 1980 que a sobrevivência teria ficado tão complicada? Esse assunto ainda vem à baila até hoje. O que teria acontecido? Era uma das coisas que a gente mais ouvia. O que eu acho muito significativo nos anos 1980, porque, de certa forma, criou-se aí uma orfandade. Quer dizer, muita gente ficou absolutamente desacreditada de um modelo marxista de organização da sociedade, digamos assim, e era contra a sociedade capitalista. Com a queda do Muro de Berlim e a dissolução da União Soviética, houve aí um fenômeno de orfandade. O Gianni Ratto dizia uma coisa, na Odisseia do Teatro Brasileiro do [encontro do Teatro] Ágora, apesar de não ser a frase literalmente, era mais ou menos: "Viveremos nas catacumbas até que nasça um novo poeta". Então, eu penso, de certa forma concordando com o Gianni, que a perda do poeta criador começou nos anos 1980, a força do grande poeta que fosse norteador, que fosse inspirador de um modelo de relação. Tudo isso, naquele momento, e é o que acho, mesmo sendo uma análise ligeira. Esses acontecimentos criaram um vácuo. Então, existia um grupo, ainda, arraigado em um determinado modelo, que de alguma maneira não tinha mais espaço, e esse grupo fazia uma cobrança acirrada. Eu, honestamente, do ponto de vista político, acredito que o pensamento, em geral, foi bastante perdido. Quer dizer, acreditando ainda na possibilidade de uma sociedade igualitária, num modelo socialista de organização de sociedade, mas não sabendo mais como armar isso. Por que caminho seguir, por que pensador me identificar. Com relação a mim, foi um momento de grande desorganização e perturbação política interna. Eu precisava entender novamente todas as coisas. Estava confuso, mas tenho clareza de que não foi uma perturbação particular minha. Foi de todo um coletivo.

Apesar de haver um deslocamento na continuidade desse pensamento, mas por ser muito interessante, na sequência continua o diretor:

> Havia uma geração de "caras pintadas" lutando por alguma coisa, mas já formada pela ditadura, com uma formação educacional já esvaziada. Isso teve um reflexo nos caras que saíam para as ruas. Quer dizer, o cara, muitas vezes, saía muito mais pelo frege do que por estar acreditando ou por um modelo ou em um pensamento político norteador de organização social. Não acredito que por trás daquela juventude toda houvesse um norte nesse sentido. Beleza, vamos mudar tudo. Saímos de um modelo e precisamos conquistar outro, mas do ponto de vista de momento histórico e de mobilização, de fortalecimento de sindicatos, das instituições foi fundamental. Quem ainda estava na liderança dos sindicatos que começavam a se restabelecer tinha um preparo, mas a grande massa não.

Nessa perspectiva, e a partir dos conceitos apresentados, tendo em vista que as fronteiras postas eram substancialmente retóricas e amparadas em uma particularidade, decorrente de certos critérios impostos pelos militantes do Partido Comunista, mas vislumbrando ter uma

amplitude social mais ampla, difícil distinguir, por um processo de imbricamento, valor e desvalor. As fronteiras entre aqueles que estavam em um dos lados da trincheira e os que migraram para o outro foram bastante comuns. Assim, depois de tanta cobrança e questionamento no campo das estéticas, as patrulhas ideológicas deram lugar, pelo cansaço e pela mudança de posição nas trincheiras de luta, a um processo de despolitização do debate também na área teatral.

Nesse ir-e-vir de liberdade e cerceamento, do sempre retórico "ser não sendo", do mostrar escondendo, "do deixa que eu deixo" como quando a palmatória teve de ser aposentada, mas que, por longo período, acabou por ficar exposta na parede da sala de aula, ao alcance da mão, surge, no âmbito da cultura e por intermédio do cartunista e escritor Ziraldo, o jargão da chamada "cultura broa de milho". No início da gestão Sarney, Ziraldo foi convidado e aceitou ser presidente da Fundação Nacional das Artes (Funarte). Entusiasmado com o cargo, Ziraldo, entre outros feitos:

> [...] concebeu um plano de metas mirabolante, que logo ganhou o apelido de "política da broa de milho". Ele preconizava forte intervenção estatal, para proteger glórias da cultura nacional. Como a culinária mineira e as bandinhas de coreto. Uma de suas ideias era contratar técnicos japoneses para inventar balões de festas juninas que não causassem incêndios, a fim de resguardar essa nobre atividade cultural. Obviamente, nenhuma dessas ideias saiu do papel. E o cartunista se retirou do cargo sob fogo cerrado da imprensa. "Fui um ingênuo ao achar que podia mudar o Brasil", diz ele. "Descobri que era melhor ficar na minha, dedicando-me a desenhar e escrever." ("Machão, mas sensível", 2002)

Tratava-se de um projeto que buscava retomar o processo cultural interrompido em 1964, buscando recuperar principalmente a questão da identidade cultural para atingir como expressão e instrumento a identidade nacional. Quando se estudam as ações culturais desenvolvidas na década, é possível se deparar com as mais desbaratadas e contraditórias propostas. Essa profusão, vale insistir, caracteriza a criação de propostas momentâneas, ligadas a eventos, e que são simplesmente eliminadas dependendo do político de plantão. Não se criam lastros por não haver consulta àqueles a quem as manifestações culturais se destinam. No concernente à identidade cultural, Marilena Chaui (1989, p.92) afirma que ela estaria "definida primordialmente na cultura popular, pensada como tradição nacional, regional e típica".

Houve ainda, na década, tentativas de produzir, à semelhança do ocorrido nos anos de 1960, os festivais de música, mas eles não conseguiram animar a população.[36] Tratava-se, segundo os especialistas em música (ligados ou não às gravadoras), de uma forma artística superada, mas que ressurgia para aquecer o mercado. Houve, sim, uma explosão musical, não mais da chamada MPB. Apesar de, em 1980, terem feito muito sucesso músicas como "Admirável gado novo" (paráfrase de *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley), de Zé Ramalho; "Grito de alerta", de Gonzaguinha; "Lá vem o Brasil descendo a ladeira", de Moraes Moreira; "Eu te amo", de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque; "Meu bem-querer", de Djavan; "Menino do Rio", de Caetano Veloso; "Vira virou", de Kleiton e Kledir, e tantos outros, a roqueira Rita Lee, dita

rainha do gênero, inaugura carreira de sucesso com "Mania de você", dela e de Roberto de Carvalho. Surgem inúmeras bandas de *rock*, preparadas para o *showbiz*. Dividindo espaços e públicos com artistas ligados à chamada vanguarda musical – Arrigo Barnabé, Itamar Assunção e bandas como Isca de Veneno, Língua de Trapo, Premeditando o Breque –, empresários, detentores e conhecedores de todos os mecanismos do mercado bancaram várias e novas bandas, que estouraram do dia para a noite.

A juventude embalada, não apenas aos sábados, impedida de ter acesso a obras que contestassem politicamente o cenário de crise mundial – aclimatado e agregado às particularidades da ditadura civil-militar –, passou a cantar e a consumir músicas de bandas de *rock'n roll*, de *punks*, de certa e renomeada MPB. No início da década, a juventude dançou muito. Dançou de vários modos e em vários sentidos: dentro e fora das discotecas. Várias discotecas, muitos embalos. Embalos, parafraseando Manuel Bandeira, para dormir sem cuidado, que alguém do nosso lado velava (ainda fazendo alusão à baioneta) por nós. Dançamos muitos e não apenas aqueles que buscavam as discotecas. Muitas casas de embalos, chamadas ou não de discotecas, foram abertas no início dos anos 1980. Dessas casas todas, pela importância e por haver uma publicação historiando a inauguração, crise, reinauguração, período de ouro, decadência e fechamento, o Estação Madame Satã é emblemático. Como espaço *underground*, aberto às mais inusitadas ações e consagrado a todo tipo de linguagem e manifestações artísticas e aos prazeres, o espaço, de modo bastante exemplar, representa esse período de embalo. Espaço para transcender, para gritar, para buscar interlocução, para a busca de diferentes formas de expressão, para chocar, para o orgasmo consumado: por intermédio do sexo ou das drogas. Espaço de encontro e de fuga.[37]

Várias bandas de *rock* e de *punks* podem ser citadas: Ultraje a Rigor (cujos nomes anteriores foram: Pimenta do Reino, Fim da Picada); Paralamas do Sucesso; Legião Urbana; Barão Vermelho (de onde saiu Cazuza); Gang 90 e As Absurdetes; As Mercenárias (banda formada exclusivamente por mulheres); Agentss (depois Voluntários da Pátria); Anarkólatras; Lixomania; Vírus 27; 25 Segundos Depois; Titãs (formado a partir de várias experiências e pela dissolução de várias bandas de seus integrantes, como: Camarões, Sossega Leão, Trio Mamão e as Mamonetes); Blitz; RPM; Nádegas Devagar (e as Gatinhas Depravadas), de onde saiu Lobão; João Penca e seus Miquinhos Amestrados; Kid Abelha e os Abóboras Selvagens; Engenheiros do Hawaii; Kid Vinil; Akira S & As Garotas que Erraram; Plebe Rude; Ira! (nome inspirado no grupo terrorista irlandês: *Irish Republican Army* – em português, Exército Republicano Irlandês); Camisa de Vênus; Replicantes; Capital Inicial; Ratos do Porão, entre tantas outras. Pode-se dizer, de certa forma substituindo a importância que o teatro havia tido nas décadas anteriores, ter sido uma década extremamente musical (cf. Bryan, 2004).[38]

Muitas dessas bandas, inicialmente criadas à margem das tendências e do comportamento comercial, acabaram engolidas pelo sistema, transformando-se em meros produtos de consumo, em mercadoria. Para várias bandas *punks*, por exemplo, o conceito de *no future*, do ponto de vista de descrença no mundo burguês e seus ideários arquetípicos, transformou-se em não registro, não documento, *no memory*.

Década de (res)surgimentos. Do ponto de vista do mercado editorial, tanto a produção literária (contos, romances, poesia...) como o registro político dos procedimentos de luta do pós-1968, Heloisa Buarque de Hollanda produziu, na década de 1980, uma série de ensaios divulgando e analisando parte dessa produção. Em um desses ensaios, afirma a autora:

> [...] a literatura em suas várias formas, talvez por ser uma área menos sensível à censura, foi, no campo da produção cultural, provavelmente, o território, por excelência, do testemunho dessa época.
>
> Entretanto, o período pós-78, com a animação sugerida pela queda da censura prévia e pelo projeto de abertura, inaugurou uma safra literária bastante específica e circunstanciada ao momento. [...] Os anos de 1979-1980 foram marcados pelo extremo interesse em torno do relato de próprio punho daqueles personagens que, direta ou indiretamente, participaram dos movimentos de luta armada ou da militância política mais efetiva, e que agora, de volta, procuravam resgatar partes de uma história perdida ou silenciada. Paralelamente, desde a brecha que a imprensa conquistou com a divulgação do caso Herzog, o chamado jornalismo acompanhava essa urgência de reconstituição de nosso passado recente. (Hollanda in Gaspari et al., 2000, p.234)

Em termos teatrais, a década, na condição de marco emblemático de enfrentamento contra a ditadura, "risca o chão" com a apresentação de uma das mais significativas obras do teatro brasileiro de todos os tempos: *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho.[39] Dirigido por José Renato, o texto apresenta uma espécie de testemunho-memorialista de três períodos históricos e políticos do Brasil – cujas ações passam-se nas décadas de 1930, período da criação do Estado Novo, na ditadura de Getúlio Vargas; de 1950, em pleno processo de redemocratização do país a partir da deposição de Getúlio Vargas; de 1970, durante a ditadura civil-militar, já que a chamada ação presente da peça desenvolve-se, no Rio de Janeiro, em 1972. O diretor José Renato, um dos fundadores do Teatro de Arena de São Paulo, recebeu principalmente apoio econômico do estado do Paraná para sua montagem. Vianinha, que fora durante toda a sua vida um homem-artista de grupo[40] – e não se trata aqui de relativizar o real valor do trabalho de José Renato e do espetáculo – teve seu último texto montado a partir de uma relação empresarial.

Em oposição ao conteúdo da obra *Rasga coração*, mas não ao seu modo de produção, que concebe, de certa forma, a obra como mercadoria cultural,[41] necessitando dos esquemas de produção empresariais, surge o chamado teatro besteirol.[42]

É fundamental, nesse âmbito, compreender a complexidade da palavra-conceito cultura, como substantivo e como adjetivo, suas diversas e, às vezes, antinômicas interpretações e utilização; sua (re)aclimatação, dependendo do país ou de momentos históricos específicos (conferir também o conceito apresentado por outros autores inseridos na chamada história cultural, para os quais é extremamente importante o estudo da dimensão simbólica e suas

interpretações).[43] Ao refletir acerca do termo cultura e após repassar algumas formulações e modos pelos quais o conceito foi apresentado, Marilena Chaui (1989, p.13-4) afirma:

> Em sentido amplo, Cultura é o campo simbólico e material das atividades humanas, estudadas pela etnografia, etnologia e antropologia, além da filosofia. Em sentido restrito, isto é, articulada à divisão social do trabalho, tende a identificar-se com a posse de conhecimentos, habilidades e gostos específicos, com privilégios de classe, e leva à distinção entre cultos e incultos de onde partirá a diferença entre cultura letrada-erudita e cultura popular.

De qualquer modo, dentre várias outras definições de cultura, somando-se à apresentada anteriormente por Marilena Chaui (1989), com Terry Eagleton (2005, p.11-3) pode-se "cercar" o conceito e entender o seguinte:

> Se a palavra "cultura" guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. É uma noção "realista", no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão "construtivista", já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa. Assim, trata-se menos de uma questão de desconstruir a oposição entre cultura e natureza do que reconhecer que o termo "cultura" já é uma tal desconstrução. [...]
>
> Se a natureza é sempre de alguma forma cultural, então as culturas são construídas com base no incessante tráfego com a natureza que chamamos de trabalho.

De modo próximo ao apresentado por Terry Eagleton (2005), Raymond Williams (2007, p.117-23) afirma:

> Culture é uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa. [...] Em todos os primeiros usos, **cultura** era um substantivo que se referia a um processo: o cuidado *com* algo [...] [mudanças cruciais] uma extensão dos processos específicos ao processo geral, que a palavra poderia carregar de modo abstrato. Naturalmente, é a partir deste último desenvolvimento que o substantivo independente **cultura** iniciou sua complicada história moderna, mas o processo de mudança é tão intrincado, e os sentidos latentes às vezes se aproximam tanto, que não é possível afirmar uma data definitiva. [...]
>
> [Mas quando vamos além da referência física, temos de reconhecer] três categorias amplas e ativas de uso [...]: (i) o substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do século XVIII; (ii) o substantivo independente, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral [...]; (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade

intelectual e, particularmente, artística. Com frequência, esse parece ser hoje o sentido mais difundido: **cultura** é música, literatura, pintura, escultura, teatro e cinema. Um **Ministério da Cultura** refere-se a essas atividades específicas, algumas vezes com o acréscimo da filosofia, do saber acadêmico, da história. [...] na arqueologia e na *antropologia cultural*, a referência a **cultura** ou a **uma cultura** aponte primordialmente a produção *material*, enquanto na história e nos *estudos culturais* a referência indique fundamentalmente os sistemas de *significação* ou *simbólico*.

Portanto, o conceito de cultura – partindo de sua etimologia para ser adaptado a outras distinções, por suas conotações e usos – é ambíguo e múltiplo, compreende classificações e práticas individuais e grupais, passando pelas institucionalizadas ou não; modos de agrupamento e de exclusão; incentivo à produção de modelos paradigmáticos e consagratórios. Segundo Alberto Caeiro, em "O guardador de rebanhos", cansado de estar sempre a mentir, o menino Jesus teria ido à caixa de milagres e roubado três deles: "Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz/E deixou-o pregado na cruz que há no céu/E serve de modelo às outras" (Pessoa, 1969, p.209); ou, em oposição, àqueles modelos ditos e classificados como simplórios e espontaneístas compreendem diversas possibilidades de abarcar o conceito-prática, de acordo com múltiplos interesses em questão. Por sua carga muito mais abrangente do que meramente semântico-conceitual, tendo em vista os diferenciados modos práxicos, é correta a afirmação segundo a qual não há uma cultura, mas culturas em processo de convivências. Em processos dialéticos de harmoniosa diversidade. Michel de Certeau (2005), no livro *A cultura no plural*, defende a tese, que serve de título à obra, de que há culturas, no plural. Eagleton (2005) afirma que existem "alta e baixa cultura" ou Cultura e cultura, cujas naturezas e práticas, nessa classificação, são rigorosamente ideológicas e segregatórias. Em teatro, a distinção, de modo mais explícito, entre popular e erudito surge a partir da oposição, no século XVI, entre *commedia dell'arte* (basicamente tida como improvisada: *all improviso*, sem texto escrito) e *commedia sostenuta* (sustentada, isto é, escrita). Então, o conceito de cultura pode ser apreendido e acompanhado por um adjetivo: popular, folclórica, hegemônica, de massa, entre tantas outras possibilidades e esquadrinhamentos. Nessa ampla gama classificatória:

> A questão que se coloca não é mais a de perguntar pela cultura dominante e pela cultura popular. Sabemos que, a partir das análises de ideologia, o lugar da cultura dominante tornou-se muito claro. É o lugar a partir do qual o exercício da dominação política, da exploração econômica e da exclusão social se realiza; e a cultura popular também se torna mais nítida a partir desse lugar, isto é, ela é aquilo que é possível ser elaborado pelas classes populares e, em particular, pela classe trabalhadora segundo o que se faz no polo da dominação. (Chaui, 1989b, p.76)

Múltiplas e ideológicas são as distinções entre o popular e o erudito. Difícil vencer e apresentar as diferenças; entretanto, torna-se pertinente indagar acerca dos modos de produção, de reprodução, de circulação e de consumo do objeto artístico; de outra forma, faz-se fundamental considerar o lugar dessa obra: se objeto mercadológico ou objeto artístico. Este último questionamento precisa considerar as circunstâncias específicas a partir das quais a

obra, da produção ao consumo, chega ao seu destino final (ao ato de fruição), não se fechando nisso, mas permitindo refazer o caminho de volta. Dentre outras observações, Agnes Heller (1992, p.1-2) lembra que:

> Não se deve jamais entender a "circunstância" como totalidade de objetos mortos, nem mesmo de meios de produção; a "circunstância" é a unidade de forças produtivas, estrutura social e formas de pensamento, ou seja, um complexo que contém inúmeras posições teleológicas, a resultante objetiva de tais posições teleológicas. E, ao contrário, quando os homens se colocam fins, o campo de determinação causal não é apenas o âmbito e a orientação de suas colocações, pois os seus atos teleológicos e todas as demais objetivações desencadeiam igualmente novas séries causais.

A partir da interessante expressão "cultura no plural", cabe apresentar aqui a apreensão de Michel de Certeau (2005, p.19), segundo a qual "a cultura pode ser comparada com essa arte, condicionada pelos lugares, regras e dados; ela é uma proliferação de invenções em espaços circunscritos". Assim, agora a partir de Mikhail Bakhtin (1993), de modo semelhante ao ocorrido no carnaval (que o autor não reduz apenas a uma expressão de subversão popular), a cultura se caracteriza como a expressão constituída e construída a partir da junção de vozes diferentes (que o autor-pesquisador nomeia de heteroglossia): jocosas, histriônicas, masculinas, femininas, agressivas, transgressoras, baixas e altas. Vozes que, como se sabe, presentificam-se em tempo e espaço determinados. Encontra-se presente na acepção de Bakhtin (1993) certa forma de cidadania cultural, cujo conceito pressupõe o direito e a participação de qualquer indivíduo em atividades dessa natureza desenvolvidas e apresentadas na vida social.

Desse modo, tendo em vista a liberalização do regime político brasileiro, na década de 1980, do ponto de vista de política de Estado para a área da cultura, quando se analisam algumas das ações desenvolvidas nos âmbitos federal, estadual e municipal (excetuando, com algumas ressalvas, a proposta do PT na gestão da professora Marilena Chaui),[44] não se pode afirmar, a não ser em tese, que tenha havido democratização da cultura. De outra forma, a despeito da liberalização política, no concernente à área cultural, especialmente com relação aos processos de consulta e da real participação de segmentos sociais ou de cidadãos, nas decisões de política cultural, é difícil falar em mudança qualitativa de condução na área cultural. Mesmo em administrações petistas – partido cujos discursos proclamavam aversão aos conchavos e às permeabilidades de qualquer natureza –, tanto por coerência política como pelo desconhecimento da realidade cultural dos municípios que o partido passa a administrar, são adotados como primeira estratégia os conselhos ou as comissões de cultura, formados por número restrito e escolhido de participantes para discutir as questões culturais.[45] Posteriormente, já na década de 1990, o PT coloca em prática o projeto denominado "orçamento participativo", com as discussões estendidas ao maior número de indivíduos, em que as equipes de trabalho deslocam-se pelos bairros para desenvolver discussões político-culturais. Evidentemente, nesses fóruns populares, sempre há processos estratégicos por intermédio dos quais determinados interesses e políticas do partido sejam acatados e adotados pela população.

De modo análogo, o teatro pressupõe, independentemente do modo e dos interesses a partir dos quais seja desenvolvido, heteroglossia permanente tanto no processo de realização, compreendendo o período de ensaios, como no de apresentação. No primeiro caso, a heteroglossia é mais interna; no segundo, referindo-se à recepção, o fenômeno que deriva do externo (espetáculo) tende a promover um dialogismo, inicialmente, mais inter: podendo, dependendo do assunto, voltar à fala social. Portanto, a prática teatral é, por excelência, prática plural, de cultura plural.

A significativa produção cultural desenvolvida no Brasil na década de 1960 – que funcionava como paradigma para muitos artistas e consumidores de arte na década de 1980 –, foi resultante de um conjunto de processos políticos e fruto de árduo trabalho organizado e de ações espontaneístas. Trabalho coletivo decorrente de conquistas que vinham desde as mobilizações anteriores, aceleradas a partir de 1946.[46]

De relativo número de pessoas com acesso à cultura até 1964, e a despeito de múltiplas conquistas em todas as linguagens artísticas, o que caracterizará o mercado cultural pós-1964 será seu volume de ações, cuja dimensão atinge todo o território nacional e um número muito maior de indivíduos. Segundo Renato Ortiz (2005), o conceito de integração nacional arquitetado pela ideologia de Segurança Nacional, tanto no nível do discurso como no da prática, procura definir a denominada integração nacional na condição de comunidade. Assim, a despeito do Estado autoritário:

> [...] o Manual da Escola Superior de Guerra retoma os ensinamentos de Durkheim e mostra a necessidade da cultura funcionar como cimento de solidariedade orgânica da nação. A noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais (Ortiz, 2005, p.82).

Nessa perspectiva, caberia ao Estado estimular a produção cultural como meio de integração, mas sob o rígido e competente controle do aparelho estatal, repleto de lacunas e significativas fissuras. De 1964 até 1980, ocorre significativa expansão nos níveis de produção e de distribuição de bens culturais. Televisões: consolidação do chamado *a posteriori* "império global"; o cinema como o quinto mercado interno do mundo ocidental: 50 milhões de espectadores em 1978; a publicidade, cujos dois maiores investidores são o Estado e as multinacionais; os mercados editorial e fonográfico crescem astronomicamente. O Estado tem presença marcante na vida social, o que significa tentativa de controle em relação a tudo o que se produz. Dessa forma, o regime gera o primeiro documento ideológico: Plano Nacional de Cultura, orientando uma política cultural, que em tese, apesar de diversas fissuras e contradições (Estado autoritário e mentalidade liberal), apresenta metas, princípios e prioridades para essa área.

Dos feitos do Estado na área – pensando cultura também como fator de segurança nacional e propondo, com o fito de controle, a junção entre censura e incentivo – foram criadas diversas entidades culturais, entre elas: Embratel (1965); Conselho Federal de Cultura; Instituto Nacional

de Cinema (1966); Embrafilme (1969); Telebras (1972); Funarte; Centro Nacional de Referência Cultural (1975), criado a partir do Plano Nacional de Cultura, que Renato Ortiz (2005, p.85) afirma tratar-se "do primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produz e que pretende dar os princípios que orientariam uma política de cultura"; Concine; Radiobrás (1976); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Pró-Memória (1979).[47] Reiterando observações apresentadas por Mario Fernando Bolognesi (1996, p.70-1), com relação às políticas culturais:

> [...] levadas a efeito nas décadas de 70 e 80 apresentaram-se como totalizantes, para não dizer terminais. Elas se mostraram como um fator de controle da produção cultural, e, por extensão, como forma de controle ideológico, agindo como instrumento de legitimação da ordem, a partir do qual se escamoteavam os conflitos culturais e sociais.
>
> A grande ausência desta maneira de se conceber a cultura e sua política é o desprezo pelo caráter crítico de sua ação. [...] Essas políticas, por outra via, desprezaram o fazer cultural como ato de produção de sentido e de significação sociais e culturais. Se havia alguma pretensão para que o ato cultural se proliferasse como uma imagem de uma autoconsciência social, essa imagem e essa consciência estiveram postas não nos cidadãos, mas no papel que estes deviam ocupar no mecanismo complexo da produção; ou seja, o de estarem alheios aos domínios dos meios, para conformar-se ao papel de apreciadores.

Se a área cultural sempre ficou relegada a posições ínfimas, com a crise econômica da década o problema se agravou. Foi um momento histórico em que a expressão-cerceamento (ou pelo menos intimidamento) "patrulha ideológica" passa a ser utilizada por indivíduos, grupos ou tendências ideologicamente simpatizantes do pensamento de (certa e orientada) esquerda – como faca riscada no chão – para deixar claro quem era quem e àquilo a que se deveria seguir, obedecer. A "expressão-madrinha" – cuja afilhada famosa foi conhecida na década posterior por "politicamente correto", e naturalmente de outra tez ideológica –, como a quase totalidade de diversas formas de cerceamento, não só na área cultural, decorre diretamente da vida política do país, que exigia a formação de pequenos grupos, às vezes corporativos, para defender suas teses. A partir de 1978, com as alterações político-institucionais, redefinindo inclusive o próprio papel que caberia à cultura, o conceito patrulha ideológica se agudiza no chamado processo de abertura política, o qual provocou uma divisão das forças de oposição até então aglutinadas no Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Espécie de processo que compreendia até abjuração pública, houve vezes em que a expressão-atitude, ao nomear alguém, ganhou dimensão de escândalo próxima a expedientes dadaístas da década de 1910, em especial aqueles instalados na Suíça e em Paris. Oduvaldo Vianna Filho, militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), em diversos momentos, teria revelado que o texto *Mão na luva*, apresentando uma história entre um homem e uma mulher, ficou engavetado algum tempo por ele se sentir envergonhado de apresentá-lo quando a situação social exigia, por conta de sua crença política, outros textos e conteúdos. Foucault (1996), em *A ordem do discurso* (mas não exclusivamente nesse texto), menciona esse tipo de esquadrinhamento no sentido de excluir ideias, práticas e pensamentos de um sistema intelectual: associado ao que ele chama microfísica do poder.

Pelo fato de "as esquerdas terem rachado", novos agrupamentos político-partidários levaram críticos e intelectuais, agora em trincheiras diversas, principalmente as dos órgãos de imprensa, a cobrar temáticas políticas ou sociais de seus ex e forçados parceiros do passado. Do ponto de vista artístico, tratava-se da produção de obras assumidamente orientadas por certas concepções político-partidárias, ideológicas e pautadas, não pelas necessidades individuais dos artistas, mas por interpretações que se fizessem da realidade social. De outro modo, a atribuída "legitimidade social" das obras e mesmo seu valor estético passavam a ser determinados pelas necessidades sociais e político-partidárias. Agnes Heller (1992, p.5-8) lembra que valor é tudo aquilo que,

> [...] em qualquer das esferas e em relação com a situação de cada momento, contribua para o enriquecimento daqueles componentes essenciais; e pode-se considerar desvalor tudo o que direta ou indiretamente rebaixe ou inverta o nível alcançado no desenvolvimento de uma determinada componente essencial. *O valor, portanto, é uma categoria ontológico-social*; como tal, é algo objetivo; mas não tem objetividade natural (apenas pressupostos ou condições naturais) e sim objetividade social. É independente das avaliações dos indivíduos, mas não da atividade dos homens, pois é expressão e resultante de relações e situações sociais. [...] consideramos valor tudo aquilo que produz diretamente a explicitação da essência humana ou é condição de tal explicitação. Portanto, consideramos como valores as forças produtivas e como explicitação de valores a explicitação dessas forças, já que essa explicitação significa, direta e indiretamente, aquela das capacidades humanas, na medida em que aumenta a quantidade de valores de uso – e, portanto, de necessidades humanas – e diminui o tempo socialmente necessário para a obtenção dos vários produtos.

A contraposição entre os conceitos de valor e desvalor, apresentados por Heller (1992), presta-se muito bem ao processo e aos embates das patrulhas ideológicas por determinado momento na história da cultura. Por um lado, havia censura policial, militar e oficial; por outro, e articuladas esta, na medida em que ambas reprimiam – ainda que a partir de estratégias diferentes –, havia as patrulhas ideológicas: espécie de comunidade de ataque-defesa-controle e "legislante" do fazer artístico e de seus artistas. Ambas, cada uma ao seu modo, defendem aquilo que seus representantes acreditam ser os valores objetivos "em conexão recíproca no interior de *cada* esfera da heterogênea realidade social; e, do mesmo modo pode se produzir a desvalorização em *cada* esfera" (ibidem, p.5). De outra forma, ambas as confrarias, a partir de diversos e diferenciados expedientes, segregavam e alienavam seus contendores a partir de uma determinada moral. Ainda com Agnes Heller (1992, p.5-6):

> A moral é o sistema de exigências e costumes que permitem ao homem converter mais ou menos intensamente em necessidade interior – em necessidade moral – a elevação acima das necessidades *imediatas* (necessidades de sua particularidade individual), as quais podem se expressar como desejo, cólera, paixão, egoísmo ou até mesmo fria lógica egocêntrica, de modo a que a particularidade se identifique com as exigências, aspirações e ações sociais que existem para além das casualidades da própria pessoa, "elevando-se" realmente até essa altura. Essa estrutura básica compreende também o caso de sociedades portadoras de

> desvalores, mediante os quais resulte extremamente valorizado do ponto de vista material – não daquele estrutural – até mesmo a satisfação da pretensão mais espontânea e vaga. [...] Temos de acrescentar ainda que a arte cumpre também, enquanto autoconsciência e memória que é da história humana (para usar a definição de Georg Lukács), essa função de "elevar" a particularidade individual ao genericamente humano.

No Brasil, a década de 1980 apresenta inúmeras conquistas do ponto de vista político, mas a natureza pressuposta pelo coletivo, de modos mais e menos explícitos, incomodava e esbarrava em certa apologia e prática individualistas, veiculadas ao cansaço pela ideologia liberal. Na produção teatral, houve certa apologia e alimentação, em especial por parte da grande imprensa, de algo próximo ao "império dos encenadores" (os diretores passaram a ser tão importantes como haviam sido, desde o aparecimento do texto escrito teatral, os dramaturgos) em detrimento do trabalho grupal que, de uma forma ou de outra, caracterizou as décadas anteriores. Sílvia Fernandes (1996), ao analisar a produção desenvolvida por Gerald Thomas, afirma que, na década, houve um retorno à expressão individual do artista. Do ponto de vista do teatro mais comercial, trata-se de uma observação pertinente; entretanto, ainda que tivesse havido mudanças – talvez a pesquisadora tenha se atido mais ao comportamento do analisado e a eventuais de seus parceiros próximos no que diz respeito a comportamento –, pode-se perceber que os espetáculos mais significativos do período não deixaram de lado os processos coletivos de criação. Antunes Filho, Carlos Alberto Soffredini, Luiz Roberto Galízia, Cacá Rosset, César Vieira e tantos outros – até onde foi possível saber –, na maioria dos casos, apresentaram suas encenações partilhando, mais e menos, o processo criativo com o conjunto de integrantes da obra. Então, em sendo impossível apontar tendências majoritárias, houve, de certa forma, alguns abandonos e retomadas de processos de criação. É inegável que o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Rio de Janeiro, sobretudo pela irreverência de sua obra, tenha exercido fascínio muito grande em seus contemporâneos, cujos resultados, segundo o que se lê, tenham sido mais intensos em São Paulo. Influenciados pelas direções e pela chamada "estética do deboche" (mistura de jogo performático, iconoclastia, escatologia, participação da plateia) criada por Zé Celso (José Celso Martinez Corrêa), elaborada principalmente com o *Rei da vela*, de Oswald de Andrade, apresentado em 1967, pode-se dizer que os "Asdrubals" (como Heloisa Buarque de Hollanda os nomeia) tenham influenciado também as encenações de Cacá Rosset, ao assumir, na década de 1980, a direção do Grupo Ornitorrinco.

Assim, dentre tantos outros, despontaram na década, a partir de procedimentos colaborativos, os encenadores: Ulisses Cruz, Marcio Aurelio, Gabriel Villela, William Pereira, Renato Cohen, Bete Lopes, Cibele Forjaz, Gerald Thomas. Dessa forma, concordando em parte com Sílvia Fernandes, e muita água rolou depois da publicação de seu livro, em 1996, tanto pelo movimento dos grupos de teatro da cidade como por intermédio de entrevistas e por consultas a outros materiais de pesquisa, pelos argumentos apresentados, os novos trabalhos e grupos, como *sói acontecer*, assemelhavam-se grandemente àqueles dos grupos da década anterior. Carlos Alberto Soffredini, em entrevista concedida a Eliene Benício Amâncio Costa (1999), avalia a década de 1980 não como um período de formação de coletivos em torno de um indivíduo, mas em torno de ideias, de projetos, de temas (para concorrer em festivais),

montar espetáculos sonhados, ocupar determinados espaços, entre outros. Lembra o dramaturgo que, em relação à década anterior, o que parecia dominar a formação de grupos era uma resposta também política à ditadura. Alexandre Roit (apud Costa, 1999, p.632), em entrevista, lembra que, nos anos de 1990, o mercado "achatou" e enquadrou todo mundo: "você tem de ter um rótulo, precisa dizer se você é grupo, se companhia, se é empresa; aí é preciso falar se você é comediante ou circense, se você é de rua, de palco italiano, espaço alternativo, não convencional".

Em entrevista a mim concedida (19 de setembro de 2005), a atriz Lígia Cortez, em pequena sala anexa ao palco da Cultura Inglesa de Pinheiros, entre emocionada e entusiasmada, lembra e narra os procedimentos adotados na remontagem de *Macunaíma*, ocorrida em 1984. Em breve fragmento dessa entrevista, a atriz afirma:

> Sabe como se remontou *Macunaíma*? Sim, porque não tinha mais Cacá Carvalho, Mirtes Mesquita e outros. Tudo tinha mudado! Sabe aquele jeitão do Antunes!? Chamou todo mundo diferente. Do antigo elenco só haviam ficado o Walter Portela e a Salma Buzzar. Salma foi uma grande amiga que tive. Para mim, Salma foi uma mulher-ícone do começo dos anos 1980: coisa linda, coisa turca, mulher brasileira e tal. Como o Antunes só ia à tarde, foram a Salma e o Portela que, basicamente, remontaram *Macunaíma*. Além da memória dos dois, porque não havia texto, havia apenas uma fita do Idart [Departamento de Informação e Documentação Artística]. Era a coisa mais maluca. O espetáculo original, que era pura alegoria, demorava quatro horas e meia e contava com vinte e cinco pessoas. Era uma profusão de cenas!! Sai cena, vem cena, sai cena, vem cena... A gente não tinha texto! Foi uma coisa maluca, maluca, maluca! Ouvíamos permanentemente:
>
> – Você está delirando, Portela!!
>
> – Não é possível, você está delirando Salma!!
>
> Porque já não se sabia mais o que era criação de um, o que era criação do outro e o que tinha sido feito mesmo. Algumas das cenas do espetáculo original haviam também sido gravadas pela TV Cultura, mas era pouca coisa!

Completando a informação, Lígia Cortez afirma que, depois de passar as manhãs desenvolvendo um processo arqueológico de reconstituição da primeira montagem do espetáculo, por intermédio de exercícios mnemônicos de Salma Buzzar e de Walter Portela, Antunes Filho aparecia às tardes para ensaiar e imprimir uma determinada unidade ao reexperimento pelo novo elenco. Então, apesar de ser verdade que o espetáculo se montou em torno da criação de Antunes, suas linhas iniciais e trajetórias, arqueológicas mesmo, pressupuseram significativo trabalho de participação daquele conjunto. Nesse caso, e em muitos outros, apesar de o procedimento de montagem ser democrático e coletivo, mudava o modo de o espetáculo ser criado. A adoção de certo modo de produção pode inclusive mudar o sentido daquilo que se produz. No caso em epígrafe, desde 1982, Antunes Filho havia sido convidado pelo Sesc Consolação a realizar seus trabalhos no recém-criado CPT.

Com relação à produção cultural como um todo, as práticas de perseguição, ameaças e mesmo impedimentos à existência de certas obras, durante a década em epígrafe, diminuíram, mas não acabaram. Em alguns setores da área cultural, havia consciência com relação ao duro golpe e ruptura das conquistas anteriores. Assim, a indicação de recuperação de uma memória de espetáculo, como foi o caso de *Macunaíma*, de certa forma, explicita uma prática ou tática possível de rompimento com certo vazio trazido e imposto pelos processos de dissolvência, determinados pela ditadura e por seus algozes. Recuperar *Macunaíma* foi possível devido à infraestrutura de que o grupo passou a dispor no Sesc Vila Nova (posteriormente Consolação). Nesse caso, a memória materializou-se em ato por intermédio do exercício mnemônico. Esse procedimento, pelo modo como foi desenvolvido, corresponde àqueles que caracterizam a totalidade da produção popular, fundamentado na oralidade e na memória dos artistas ou de pessoas deles próximas.

Entretanto, apesar da bem-sucedida experiência citada, muito se perdeu, mas, de modo oposto àquele trilhado pelo conjunto do CPT, faltavam tanto a consciência como as possibilidades concretas do como refazer esses percursos e restabelecer novas trajetórias e táticas a partir das experiências anteriores. De outra forma, o antes (aquilo que se perdera) à luz dos agoras (o tempo presente), que eram atordoantes, complexos e demandavam atitudes e posicionamentos radicais, nocauteou muita gente. José Celso Martinez Corrêa, para dar apenas um exemplo, ao voltar do exílio em 1979, passou toda a década de 1980 tentando uma retomada diferenciada daquela que caracterizou a produção do Teatro Oficina. Muitas experiências foram desenvolvidas por Zé Celso no Teatro Oficina, mas o primeiro espetáculo que o diretor conseguiu apresentar foi *Ham-let*, em 1993. Dessa forma, e de acordo com certa divisão didática das diversas etapas do grupo, aquela de 1979 até 1983 costuma ser chamada de 5º Tempo.[48]

Dentre os diversos relatos acerca da década e de muitas de suas significativas particularidades e processos de luta, Eder Sader (1988, p.27-8) apresenta o seguinte relato:

> Era a manhã ensolarada do dia 1º de maio de 1980, e as pessoas que haviam chegado ao centro de São Bernardo [do Campo, na grande São Paulo] para a comemoração da data se depararam com a cidade ocupada por 8 mil policiais armados, com ordens de impedir qualquer concentração. Já desde as primeiras horas daquele dia as vias de acesso estavam bloqueadas por comandos policiais que vistoriavam ônibus, caminhões e automóveis que se dirigiam à cidade metalúrgica. Pela manhã, enquanto um helicóptero sobrevoava os locais previstos para as manifestações, carros de assalto e brucutus exibiam a disposição repressiva das forças da ordem. É que aquele Dia do Trabalhador ocorria quando uma greve dos metalúrgicos da região alcançava já um mês de duração e levara o chefe do Serviço Nacional de Informação a prometer que "dobraria" a "república de São Bernardo". O que poderia ter permanecido um dissídio salarial tornara-se um enfrentamento político que polarizava a sociedade. Movidos pela solidariedade à greve formaram-se comitês de apoio em fábricas e bairros da Grande São Paulo. Pastorais da Igreja, parlamentares da oposição, Ordem dos Advogados, sindicatos, artistas, estudantes, jornalistas, professores assumiram a

greve do ABC como expressão de luta democrática em curso. A resposta viera pronta: os sindicatos promotores da greve foram postos sob intervenção e 12 de seus dirigentes, presos; membros da Comissão de Justiça e Paz e pessoas de oposição haviam sido sequestrados por agentes do serviço de segurança.

Alguns minutos depois das 9 horas, o bispo D. Claudio Humes iniciava a missa para 3 mil pessoas que lotavam a igreja da Matriz, num clima de tensão, sem saber o que se passaria em seguida quando da programada passeata proibida. Nas ruas ao redor, pequenos grupos ficavam dando voltas, trocando sinais, escondendo as bandeirolas trazidas. [...] Até que – eram 10h30 – o coronel recebeu ordens de Brasília para evitar enfrentamentos de alcance imprevisível e permitir a concentração. A notícia correu rapidamente, e os pequenos grupos foram se juntando, e só então seus participantes se deram conta de que constituíam uma multidão impressionante, calculada em 120 mil pessoas, a maior até então desde a implantação do regime militar.

Formas organizacionais de enfrentamento e de oposição ao Estado autoritário, a partir do desenvolvimento de uma significativa rede de movimentos populares urbanos, foram travadas pelos estudantes secundaristas (denominação utilizada na época) e universitários; por trabalhadores, que criaram novas associações, sindicatos,[49] central de trabalhadores, partido político; por parte da imprensa, sobretudo pela Associação Brasileira de Imprensa (ABI); pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB); pelo Instituto dos Engenheiros e dos Arquitetos; pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC); por movimentos populares, como o Movimento Custo de Vida, rebatizado como Movimento Contra a Carestia; por representantes de ala progressista da Igreja Católica, sobretudo a partir da criação, na década de 1970, da Teologia da Libertação e das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que chegaram a ter mais de 80 mil núcleos, envolvendo mais de dois milhões de ativistas sociais.[50] Em São Paulo, foi relevante o trabalho e as ações de Dom Paulo Evaristo Arns. Nesse sentido, em entrevista a Ronaldo Costa Couto (1999, p.260), Luiz Inácio Lula da Silva afirma a importância da Igreja, destacando a criação de movimentos de base e a pessoa de Dom Paulo Evaristo Arns: “qualquer presidente que viesse visitar o Brasil tinha que beijar a mão de dom Paulo”.[51] Cáustico em relação à instituição religiosa, Vito Giannotti (2007, p.230) afirma:

Três eleições marcaram profundamente a década de 80. A primeira, em 1978, em Roma, foi a do papa João Paulo II, um conservador e profundamente anticomunista, que combaterá a Teologia da Libertação, sobretudo na América Latina. [...][52]

Para a tarefa de destruir a Teologia da Libertação, o novo papa foi auxiliado pelo seu braço direito, guardião da preservação da doutrina católica, o cardeal Josef Ratzinger. Os dois, fazendo uso da conservadora mentalidade medieval, ao longo do pontificado de João Paulo II, calaram todas as vozes de cardeais, bispos e padres comprometidos com a doutrina que incentivava a luta do povo por sua libertação de toda a dominação e agressão.

Ainda concernente a esse mesmo assunto, Giannotti (2007, p.217) faz a seguinte observação:

As CEBs continuaram suas atividades até a mudança da política do Vaticano, na década de 80, quando o anticomunista e conservador papa João Paulo II conseguiu esvaziá-las ou domá-las. No seu lugar, o Vaticano tratou de colocar uma visão chamada "carismática" da religião. Esta afastava os fiéis do compromisso com a luta diária por sua libertação política e enfatizava a visão de salvação espiritual, pessoal e individual.

Marilena Chaui (1986), no prefácio "História a contrapelo", tomando uma das mais significativas teses de Edgar de Decca, afirma que a internalização da ideologia dominante ocorre também entre os intelectuais. Muitos deles, segregados pelo golpe de Estado (tanto aquele de que trata de Decca, de 1930, como aquele em que se apoia Chaui, de 1964), imaginavam-se no mesmo campo em que fora encerrado o proletariado: o campo dos vencidos. A partir dessa evidência, afirma Chaui (1986, p.13-4):

> Descobrem que ser vencido não possui sentido unívoco. Percebem como seus temas, objetos e metodologias os aprisionam na constelação do saber dominante, que determina a forma e o conteúdo de pesquisas que acreditavam serem novas e comprometidas com os dominados. Alguns se dão conta, afinal, de que a ideologia não é inversão especular do real, nem "visão de mundo", mas um conjunto de dispositivos práticos e teóricos produzidos pela luta de classes com a finalidade de anular a realidade dessa luta. Descoberta alarmante quando se pensava estar falando dessa luta, para e por ela. Ou melhor, quando se imaginava estar de um lado, estando-se realmente, sem o saber, do outro. Que nome dar a esse trágico fenômeno de desconhecimento senão o de: hegemonia burguesa?

O autoritarismo das elites, característico do regime militar brasileiro pós-1964, "fardalizou" em pensamento e atitudes amplos segmentos e práticas sociais, por intermédio de reiteradas tentativas de dominação política, econômica e cultural, em um quadro de tensão permanente. Evidentemente, nesse quadro de dominação em "campo de guerra", há uma permanente luta de adesão e de resistência por amplos setores da população às imposições, de toda natureza, por parte dos militares e de seus asseclas. Com relação à cultura popular, a produção artística pôde até, em várias circunstâncias, desenvolver-se dentro da cultura dos dominadores, mas, para além da mera reprodução, também para resistir-lhe, parodiá-la, reinventar-se. De acordo com certos pontos de vista da teoria brechtiana, e também dizendo respeito à quebra dos procedimentos reificantes, o autor propunha que se usasse a reificação como "método" representacional e dramático. De outra forma, Brecht enfatizava a necessidade do trabalho em teatro a partir daquilo que se caracterizava mais compreensível na ação e no comportamento incompreensível. Assim, insistia em afirmar que todo o chamado "ato natural" representava um ato reificado. Dessa forma, ao analisar o conceito, Fredric Jameson (1999, p.75) afirma que o próprio Brecht "deseja eliminar as formas específicas de comportamento que são objeto de estranhamento no palco, para que se mostrem as suas unidades ou partes constitutivas ou atômicas". Ao preconizar uma espécie de "ética da produção" e de acordo com as proposições brechtianas, afirma Jameson (1999, p.75):

> [...] o ato reificado, com seu nome e conceito – como simplesmente histórico, como um tipo de instituição que passou a existir devido às ações históricas e coletivas do povo e de suas

sociedades, e que portanto se revela como passível de mudança. O que a história solidificou sob a forma de estabilidade e substancialidade pode agora ser dissolvido novamente, e portanto reformado, melhorado, *umfurktioniert* (refuncionalizado). O processo de autonomização estética, fragmentando a ação em suas menores partes, tem, portanto, significado simbólico assim como epistemológico: mostra que o ato "realmente" é, sem dúvida, nada mais que a própria atividade de ruptura e "analisá-lo" é em si mesmo um processo agradável, uma espécie de jogo criativo no qual novos atos se formam a partir de pedaços de outros mais antigos.

Ocorre que, na experiência social brasileira, as transgressões populares sempre foram reprimidas, e há pouca documentação acerca desses processos de resistência. Sabe-se do fenômeno do sincretismo religioso brasileiro em determinando período da História; da estatuária com feições negroides durante o período do barroco brasileiro; das metáforas ou descontextualizações usadas em versos da música popular brasileira, em períodos ditatoriais; das inúmeras piadas de caráter iconoclasta envolvendo os poderosos, entre tantos outros expedientes, mas importa pensar no que tem caracterizado o Estado e a sociedade brasileira, tanto no período colonial como no de independência. Amparado novamente em teses apresentadas por Marilena Chaui (1989, p.54), a sociedade brasileira:

> É uma sociedade na qual as diferenças e assimetrias sociais e pessoais são imediatamente transformadas em desigualdades, e estas, em relações de hierarquia, mando e obediência (situação que vai da família ao Estado, atravessa as instituições públicas e privadas, permeia a cultura e as relações interpessoais). Os indivíduos se distribuem imediatamente em superiores e inferiores, ainda que alguém superior numa relação possa tornar-se inferior em outra, dependendo dos códigos de hierarquização que regem as relações sociais e pessoais. Todas as relações tomam a forma da dependência, da tutela, da concessão, da autoridade e do favor, fazendo da violência simbólica a regra da vida social e cultural. Violência tanto maior porque invisível sob o paternalismo e o clientelismo, considerados naturais e, por vezes, exaltados como qualidades positivas do "caráter nacional".
>
> É uma sociedade na qual as leis sempre foram armas para preservar privilégios e o melhor instrumento para repressão e a opressão, jamais definindo direitos e deveres. No caso das camadas populares, os direitos são sempre apresentados como concessão e outorga feitas pelo Estado, dependendo da vontade pessoal ou do arbítrio do governante. Situação que é claramente reconhecida pelos trabalhadores quando afirmam que "a justiça só existe para os ricos", e que também faz parte de uma consciência social difusa, tal como se exprime num dito muito conhecido no país: "para os amigos, tudo; para os inimigos, a lei".

Terror plantado, memória autoritária acolhida e internalizada, obras metaforizadas ao extremo, por um lado; criação autocontrolada, por outro. São faces da mesma moeda. Portanto, cobrar qualidade ou excelência de modo absoluto (não mencionando interesses e a partir de quais pontos de vista classistas) e sem ater-se a nenhuma determinação histórica e social (nesse particular, a questão ditatorial apenas agrava um pouco mais a questão) significa imaginar que a

produção cultural transita acima das relações sociais institucionais e cotidianas, e mesmo da luta de classes. De outra forma, tal "defesa de qualidade", "de excelência" pensa a arte apartada do chão material no qual as relações históricas se apoiam, ou, o que é muito mais complicado, sem pensar em sua função social. Tal proposição concebe a obra como mercadoria à qual valores a ela exteriores se lhe agregam, transformando-a em portadora de "sutilezas metafísicas e de manhas ideológicas". Na resultante desse processo, não importam valor de uso e trabalho despendido (invariavelmente alienado) que lhes são concernentes. A mercadoria como fruto de ampla e complexa rede de especulação e de interesses a ela agregados coisifica tanto a obra como seu criador. Isso ocorre também na prática mercantil dos bens simbólicos. Mikhail Bakhtin (1981), tomando Karl Marx, em seus estudos, e pensando o valor do símbolo, afirma que esse "fenômeno" (símbolo: que resulta da relação mediada do homem com o mundo) refrataria e refletiria as relações sociais.

De modo articulado, a contrafação profissional que acomete o artista como trabalhador corresponde ao chamado fetichismo da mercadoria. A alienação do trabalho semelhante àquela do viver reificaria as relações entre as pessoas e instauraria relações sociais entre as coisas (cf. Marx, 1974, p.141-68). Apesar de Marx não ter pensado esse caráter transformador para as artes, em teatro esse fenômeno é perceptível. Inserido em certo padrão de *status* social e de gosto, determinado – também majoritário – consumidor de poder aquisitivo vai ao teatro para ver determinado artista consagrado (muitas vezes não pelo próprio teatro); para "marcar presença" e ser visto por determinados "indivíduos iguais a si"; para não ficar de fora ou sentir-se segregado de certas conversas; para agregar a si um valor que confira prestígio (portanto como valor de troca). Não é raro que público e artistas, ao utilizarem os mecanismos de mercado, se assumam como mercadoria para vender tanto sua imagem como o produto produzido, a partir dos recursos (nesse caso, de prestígio) à disposição.

Também concernente a essa questão e fruto de entrevista a mim concedida (16 de dezembro de 2007), afirma Luiz Carlos Moreira:

> Querendo ou não, a forma mercadoria se impôs a todas as atividades humanas, inclusive no teatro. É com isso que a gente tem de lidar. Esse embate por um outro mundo se dá também no campo teatral. Para nós, é na cidade de São Paulo que esses impasses se dão. Primeiro, na organização da produção. Já que estamos falando dos anos 1980, é ali que se estabelece de modo mais hegemônico a noção de que somos profissionais. Nos anos 1990 isso se tornou consenso: somos profissionais. O que é profissional? Profissional é o cara que vive do seu trabalho. Então, eu trabalho para comer, pagar aluguel e comprar carro. No nosso trabalho particularmente, também, a ideia de trabalho para conseguir a fama. Aquilo que é o sucesso para todo mundo: eu tenho de ter sucesso na vida. Não é o sucesso nem no sentido figurado, é no sentido literal: é fama. Faz parte da minha profissão ter fama, senão eu não sou ninguém e não ganho bem. Portanto, meu trabalho implica fazer propaganda para bancos, para uma peça espírita, fazer uma novela não sei onde... não interessa o quê. Sou um profissional. Como não interessa para um profissional se ele vai trabalhar na indústria automobilística ou se vai fabricar um Brucutu, ou um cassetete, que a polícia vai usar contra

ele. Seu trabalho, como todo trabalho-mercadoria é um trabalho alienado que destrói o indivíduo e o ser humano. Estou falando alienação no sentido desenvolvido por Marx: a gente é aquilo que a gente faz. Se aquilo que a gente faz tem outra função, outra finalidade, então eu não me construo naquilo, eu me separo e me alieno daquilo, sinteticamente. Onde começa a loucura desse profissional? [...] Eu quero ser um profissional, mas, na verdade, sou um desempregado. Sou "uma possibilidade de", mas não sou realmente um profissional. O mercado não dispõe de capital ou de interesse do capital e da iniciativa privada para absorver a mão de obra disponível. Então, os profissionais de São Paulo estão permanentemente desempregados, ou fazem um bico aqui, passa três meses, um outro bico lá. Então, é mão de obra extemporânea, não é nem sazonal, como no caso da agricultura. Como a safra é mais ou menos constante, de tempos em tempos têm sempre trabalho. No caso do teatro nem isso tem. É uma coisa que não se sabe nem quando nem onde vai pintar um novo trabalho. É um profissional que não tem como exercer a profissão e quase sempre ele vai exercer outra profissão.

Manipulados por interesses do mercado e da indústria cultural, produtores, trabalhadores e consumidores transformam-se em objetos, cuja relação passa a ser mediada pela chamada lógica da mercadoria, às vezes imposta a ambos, a despeito de discursos que fazem apologia às liberdades de escolha. Em ensaio sobre a possibilidade da crítica cultural, Theodor Adorno (1986, p.78) afirma:

> O conceito de liberdade de opinião, o próprio conceito de liberdade das ideias na sociedade burguesa, no qual se baseia a crítica cultural, tem a sua própria dialética. Pois enquanto se liberava da tutela teológico-feudal, o espírito, devido à força da progressiva socialização de todas as relações entre os seres humanos, caiu cada vez mais sob o anônimo controle das relações vigentes, controle que não só se impôs de fora sobre ele, mas se introduziu em sua estrutura imanente. Tais circunstâncias se impõem de um modo tão implacável no espírito autônomo quanto antes se impunham ao espírito comprometido com categorias heterônomas. Não só o espírito se orienta segundo a sua venalidade mercadológica e, com isso, reproduz as categorias sociais preponderantes, mas se assemelha, objetivamente, ao *status quo*, mesmo onde, subjetivamente, não se converte em mercadoria. As malhas do tecido social vão sendo atadas cada vez mais de acordo com o modelo do ato de troca. Permite à consciência individual cada vez menos espaço de manobra, passa a pré-formá-la de um modo cada vez mais radical, como que lhe cortando, *a priori*, a possibilidade da diferença, que passa a se reduzir à mera nuance dentro da homogeneidade da oferta.

No âmbito da indústria ou do mundo industrializado (ou da sociedade administrada, como afirma Adorno), as manifestações artísticas no capitalismo transformaram-se em simples mercadorias. Se se tem dinheiro – e o que interessa é o valor de troca –, paga-se pelo resultado final: o produto que resulta de complexo e longo processo produtivo. O produto artístico posto à venda é o espetáculo, no caso do teatro, preparado pelo artista-produtor, que se caracteriza em pequena parte dessa cadeia produtiva. Mesmo que o trabalho teatral transite com a

invenção/imaginação, com a sensibilidade, com o subjetivo, se o processo geral estiver voltado para a geração de um produto, objetivando um espaço e um público específicos, inseridos em determinado circuito cultural e vislumbrando a sobrevivência pela bilheteria, haverá tendências de o sujeito criador estar a serviço das normatizações impostas pelo mercado. O sujeito criador pode estar incorporado ao processo de modo fragmentado e reificado. Monta-se ou busca-se aquilo que supostamente fizeram crer que o público gosta. Desempenha-se um papel para o qual se foi consagrado. Evitam-se excessos de quaisquer naturezas que possam afugentar espectadores preferenciais. A arte, em sua potência e função, não se caracteriza mais em espaço propício ao exercício e às manifestações de juízo estético, mas em objetos destinados ao entretenimento, à diversão e ao lazer, legitimando a reificação reinante, numa sociedade que faz apologia à alienação e à fuga dos problemas sociais.

Enfim, as chamadas leis de mercado regulam e determinam não só os produtos, mas também os modos como eles devem ser apresentados e para quem. Nessa cadeia produtiva, que normalmente imprime e dirige procedimentos e alvos a serem buscados, de dar ao público aquilo de que ele supostamente gosta, tanto produtores como receptores que abracem tal definição dessa natureza tendem a acentuada passividade e à coisificação. Em diversos momentos, apropriando-se de um adágio popular, Bertolt Brecht teria afirmado que não se deve subestimar nem superestimar o público, tendo em vista que ele não se caracterizava em entidade amorfa e abstrata, que teria passado procuração a quem quer que fosse para falar em seu nome. Portanto, no chamado "circuito comercial", formado por espécies de "demiurgos do capital", artistas e público são previamente estabelecidos e adequados a normas que definem e pontificam acerca de modos, gostos, repertórios e adequações determinados pelo mercado. Adorno e Horkheimer (1985), em *Dialética do esclarecimento*, afirmam que, de modo mais acentuado e contundente, no século XX a arte perde a sua autonomia e renuncia a ela para transformar-se em mais um bem de consumo.

No concernente à perda de autonomia, por exemplo, César Vieira, em entrevista a mim concedida (8 de março de 2007), afirma que o Tuov fora contratado por certa instituição cultural, com teatro próprio sediado no centro da cidade de São Paulo, para apresentar dez espetáculos, com público já definido: estudantes de escolas públicas da periferia da cidade, com condução até o local e lanche. Assim, a despeito de a "temporada" estar totalmente fechada, o Tuov precisaria contratar um produtor para fazer a divulgação do evento na mídia especializada. Os integrantes do grupo não entenderam muito bem a exigência, por conta de não ser possível vender mais ingressos. Entretanto, cumprindo a exigência contratual da instituição promotora do evento, César Vieira conseguiu uma produtora respeitada no mercado, que cobrou um preço simbólico para a realização do trabalho contratado. O gerente da instituição, ao saber do cachê que receberia a produtora, questionou tanto a competência como a lisura daquela profissional. Segundo o argumento apresentado pelo gerente (coisificado porque não é dele: é imposto pelo mercado), uma profissional séria e competente não cobraria tão pouco para realizar aquele trabalho. Trata-se de um exemplo que corresponde a infinitos outros: gerentes de mercado (que são conhecidos como gerentes de *marketing* ou *managers*) têm, em grande parte das vezes, um olhar obliterado da realidade. Eles, apesar de seus salários, são executores de

leis e, por isso, não têm nenhum poder de mudá-las ou promover qualquer intervenção.

Ainda que não apenas na década de 1980, o artista-produtor, reificado pelas contingências sociais – censura, autocensura, patrulhas ideológicas, falta de incentivo econômico (patrocínio), abertura de novos mercados como a televisão, por exemplo –, ao investir sua vida no trabalho teatral, fazia-o sem que, na totalidade das vezes, a posse da produção lhe pertencesse.[53] Mario Fernando Bolognesi (1996, p.201), nesse particular, afirma:

> O processo de produção deixa o âmbito preferencial da relação subjetiva e aloja-se na objetividade do complexo produtivo de bens (neste caso simbólico), e em suas complexas relações sociais. O trabalho e os produtos por ele gerados transformam-se em mercadorias e estas são relações sociais, que assumem, no capitalismo, a forma de relações entre coisas.

Parte da burguesia que apoiara o golpe sentia-se fortalecida pelos ganhos obtidos e pela consolidação do capitalismo no país, que havia erradicado e eliminado tanto as "ameaças comunistas" como a então denominada subversão de esquerda. Os abalos decorrentes da crise internacional, entretanto, não conseguiam mais ser vencidos por *slogans*, palavras de ordem ou discursos ufanistas. Lembra Eric Hobsbawm (1995, p.21):

> Não era a crise de uma forma de organizar sociedades, mas de todas as formas. Os estranhos apelos em favor de uma "sociedade civil" não especificada, de uma "comunidade", eram as vozes de gerações perdidas e à deriva. Elas se faziam ouvir numa era em que tais palavras, tendo perdido seus sentidos tradicionais, se haviam tornado frases insípidas. Não restava outra maneira de definir identidade de grupo senão definir os que nele não estavam.

De modo contrário ao ocorrido no Brasil, na década de 1980, em que basicamente "ressurge" a sociedade civil, sem que os problemas econômicos tenham sido resolvidos, assiste-se, na Europa, à dissolução inclusive de Estados inteiros. Espécie de rito de passagem em que a morte anuncia o (res)surgimento do novo. Donde inclusive Hobsbawm (1995) defende a tese segundo a qual o século poderia ser finalizado em 1991. A ideia de "aldeia global" apresentada, em período anterior, por MacLuhan[54] cumpria-se inquestionavelmente, mas segregando, por incapacidade de adequação tanto de instituições como de coletivos, e de modo cada vez mais contundente, enormes contingentes humanos. As generalizações que são sempre opacizantes – no caso brasileiro, afeitas à imposição de concepção positivista, insistindo na afirmação segundo a qual aquele seria um tempo de homens partidos – acabam por impor institucionalmente uma memória autoritária. Essa afirmação abstrata, sem demonstração e/ou evidenciamento daquilo que se diz, remete à indagação de Johan Huizinga (apud Burke, 2005, p.19): "[...] Que tipo de ideia podemos formar de uma época [...] se não vemos pessoa alguma nela? Se só pudermos fazer relatos generalizados, vamos apresentar apenas um deserto a que chamamos de história". De acordo com Alfred Stepan (1986), no processo de liberalização do regime, foi produzida uma literatura fortemente centrada na sociedade civil. Tais contribuições, ainda que importantes, tendiam a não dar ênfase aos estudos das relações horizontais, da

sociedade civil dentro de si mesma;[55] apresentaram análises que pouca atenção conferiram ao problema de como se poderia estreitar o abismo entre as oposições baseadas nas arenas civil e política; e, finalmente, muitos dos artigos acadêmicos desenvolvidos no período, apresentaram uma perspectiva unidirecional e vertical, e acabaram por levar a uma grave negligência:

> [...] não só dos laços horizontais inter e intraclasse, mas também das contradições internas ao próprio Estado (especialmente entre os militares), que levaram facções do aparelho estatal a procurar aliados na sociedade civil e a tolerar o fortalecimento do poder desses aliados. Portanto, até mesmo a análise do crescimento da sociedade civil fica empobrecida se essa tentativa *de cima para baixo*, por parte do Estado, de buscar novos aliados na sociedade civil, não for rigorosamente documentada e definida conceitualmente. (Stepan, 1986, p.13)

A análise dos acontecimentos demonstra que foi um período de significativa mobilização e pressão dos movimentos sociais: greves, com comandos de greve eleitos pelos pares, cujo paroxismo, desde 1964, ocorre em maio de 1979, no ABC paulista, a partir de São Bernardo do Campo, com 185 mil operários;[56] reorganização e pressão por conta das entidades de classe, religiosas, organizações de comunidades de bairro, estudantis; passeatas pacíficas, depredatórias e de saques; votos aos candidatos de esquerda foram fatores fundamentais para a conquista do processo de abertura. Esse tipo de memória, construída pela chamada "conciliação pelo alto", espalha-se e acomoda-se (no duplo sentido da palavra) por entre as consciências – sejam elas mais ou menos "esclarecidas" (que conhecem e têm acesso às informações) ou não –, referindo-se tanto à produção dos países hegemônicos como à do período imediatamente anterior de explosão de certo padrão da linguagem. Trata-se ainda de certa opacidade política que impede a percepção da permanência e longevidade interiores do arbítrio e do terror plantados também nos artistas. Em entrevista a mim concedida (16 de janeiro de 2008), o diretor Ednaldo Freire, com relação à década de 1980, afirma:

> Foi um período também de ressurgimento do movimento operário. Como a gente vem do ABC [refere-se a ele e a Luís Alberto de Abreu, que estavam juntos na entrevista], e eu trabalhei na Scania, fica tudo muito próximo do processo de democratização. Afinal, tudo começou lá. Na verdade, foi uma época de reconquistas e de retomadas. Do ponto de vista artístico, foi a nossa atuação porque, na década de 1970, éramos aprendizes e, na de 1980, demos início a uma retomada mesmo. A década de 1980 corresponde àquela da nossa geração. O que nós ensaiávamos e tantos outros grupos, na década de 1970, na de 1980 colocamos em prática. Então, foi um processo transformador mesmo. [...] Os acontecimentos históricos da década de 1980, para mim, são representados por ações que tiveram um peso significativo: as greves do ABC foram importantes, as Diretas Já! também foi um evento que pegou. Essa coisa de a gente fazer nossos espetáculos sem se importar com o público tem lances muito curiosos. Alguns diretores reunidos para fazer uma matéria no jornal *O Sarrafo* disseram não se preocupar com o público quando estão fazendo seus trabalhos. Eles até podem ter apresentado algumas explicações razoáveis, mas eu não concebo isso. Penso que o que está na confusão disso é idealizar um público e fazer-lhe uma espécie de concessão

atravessada. Na verdade é preciso que a gente se comunique. No caso do diretor talvez a coisa seja mais complicada porque ele medeia a relação entre o texto, os atores e o público. No trabalho do diretor, entram vários quesitos, que não é apenas pensar no público.

Apreensões diferenciadas qualificam a década. Em entrevistas a mim concedidas, Clovis Garcia (27 de abril de 2007), em sua sala na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP (I), e Iná Camargo Costa (17 de fevereiro de 2006), em sua casa (II), têm pontos de vista diversos. Ao contrário de Iná Camargo Costa, o professor Clovis Garcia inicia sua fala afirmando que a década de 1980 teria sido uma grande decepção histórica.

(I) Passamos toda a ditadura, e com razão, reclamando contra a censura; que havia cerceamento na dramaturgia, que havia uma série de peças que não puderam ser apresentadas. Isso sem dúvida é verdade. Isso eu confirmo até hoje. Ditadura é sempre três passos atrás e não um. É um atraso cultural, e nossa ditadura militar foi isso mesmo. Foi um corte em nosso desenvolvimento cultural. Então, nós esperávamos que, terminada a ditadura, e com a liberação das coisas, surgisse uma grande dramaturgia escondida, mas não surgiu. Isso foi uma decepção histórica. O que surgiu talvez tenha sido *A patética*, que havia sido premiada pela Associação de Críticos [...] e pouca coisa a mais. De repente, claro sem esquecer *Rasga coração*, e a gente ficou meio decepcionado. Aonde estavam as grandes peças que a censura não deixou passar? Mas eu tenho uma explicação para isso. Quando se tem a censura diante de si, feito um paredão, há um processo de ressecamento, e depois esterilização. É por isso que a produção ficou paralisada.

(II) Anos 1980 significaram, por um lado, para a história convencional, a hegemonia do arbítrio, do irrelevante, mas isso era o teatro convencional que a imprensa incensou, promoveu gênios da humanidade e tal, mas os anos 1980 significaram a radicalização desse processo que tinha começado nos 1970, dos brechtianos, do *agitprop* e das pessoas que têm um olhar semelhante ao meu. Porque para mim a questão toda começa na seguinte pergunta: por que você faz teatro? Você sabe que o teatro é esfera pública? Com que direito você se propõe a ocupar a esfera pública para falar dos seus problemas particulares? Teatro, em qualquer lugar em que ele aconteça, é uma ação pública. Se você vai para a praça pública, você precisa dizer a que veio. Porque ir à praça pública para arrecadar dinheiro, me desculpe, é pouco! Existem meios mais razoáveis e até mais produtivos de arrecadar dinheiro sem recorrer à paciência das pessoas. Então, se você conclama as pessoas para ouvirem o que você tem a dizer, precisa ter coisa séria, não é? Não é bobagem. Agora, esta coisa séria pode e deve ser apresentada da maneira a mais esculhambada, que foi o caso de *Teledeum*, montado pelo Ornitorrinco. Uma coisa, para mim, não exclui a outra. Pelo contrário. Aliás, brechtianamente, quanto mais séria, maior a necessidade de tirar sarro! Quanto mais engraçada, mais a sério se deve levar.

Dois argumentos amparados em concepções opostas defendendo determinado ponto de vista, fundamentados em dados objetivos da prática teatral do período e em convicções políticas distintas. Ambos acreditam serem verdadeiras suas apreciações: e o são, tendo em vista o modo como os argumentos são desenvolvidos. Entretanto, à fala do professor Clovis Garcia, que na

década (e até 1986) foi crítico de espetáculos adultos para *O Estado de S. Paulo*, faltam certo estofo e arcabouço político mais amparado na história do país. Trata-se de uma explicação simplificada, posto que o conhecido e àquilo a que se refere – que conseguiu chegar até nós pelas fontes documentais disponíveis – corresponde apenas a uma pequena parcela do produzido. Além disso, um estado ditatorial tira muito mais do que dá. A ditadura pode ter impedido que textos fossem escritos, mas o mercado também foi determinante. Pode ter havido menos textos escritos, mas houve o que se chama partitura de encenação (texto criado a partir de outros motivadores como as imagens, por exemplo). Antunes Filho, criador de uma dramaturgia colaborativa significativa, decorrente principalmente das experiências com relação à montagem e remontagem de *Macunaíma*, afirma, relativizando a generalidade contida na expressão "ausência de dramaturgia", mas apresentando apenas um dado da questão: "Não vai surgir uma nova dramaturgia enquanto não houver o ator novo" (apud Sá; Paiva, 2000, p.10). Mencionar a censura apenas não circunstancia o contexto, ao contrário torna-o genérico, uma vez que a censura sempre existiu no país: da policialesca à econômica, passando principalmente por aquela exercida pelas elites; e no contexto ditatorial, àquelas, normalmente de natureza moral, exercidas pelas pequenas autoridades. Sem processos de mobilização da categoria, sem política cultural ou ações do Estado, em um país que passava por (e continua a passar por uma) transição em que a cultura pouco significa, é simples mencionar exclusivamente a ditadura civil-militar. Alfred Stepan (1986), nesse particular, comenta mais de uma vez, decorrente de processos de entrevistas, que o general Geisel, cujos maiores inimigos eram os militares da linha dura, defendia a tese de que o primeiro passo para a reconstituição do poder democrático implicaria abrandamento da censura. Do mesmo modo, para Golbery do Couto e Silva,

> [...] a comunidade de segurança prosperava numa atmosfera de trevas e mistério. Os abusos não eram documentados, os excessos não eram checados. Para contrabalançar esse comportamento da comunidade de segurança, sentiu que o primeiro passo importante seria gradualmente começar a liberalizar a imprensa. (Stepan, 1986, p.48)

Ainda com relação a esse mesmo assunto: pobreza ou ausência de dramaturgia nacional significativa, partindo da premissa de que poucos teriam sido os textos teatrais criados no período de liberalização do sistema, são convidados pelo jornal *O Estado de S. Paulo* para discutir a linguagem teatral, com mediação de Aída Bárbara e Cremilda Medina: Benê Rodrigues, Ilka Marinho Zanotto, Jorge Andrade, Leilah Assumpção, Miroel Silveira, Plínio Marcos, Renata Pallottini, Sábato Magaldi e Zé Celso. O primeiro a se manifestar foi Jorge Andrade, cuja exposição de motivos para a alardeada "crise da dramaturgia nacional" foi surpreendente. Afirmou o dramaturgo que sua telenovela *Ninho de serpente* (apresentada, então, pela TV Bandeirantes) poderia ser assistida por trinta, quarenta milhões de espectadores em uma noite. Uma peça, se bem-sucedida – caso conseguisse ficar um ano em cartaz –, levaria por volta de cem mil espectadores. Na sequência, e com grande razão, tendo em vista as permanentes práticas de esquecimento a que estão relegados os autores brasileiros, emenda:

> Não tenho mesmo vontade de escrever mais teatro para ir parar na biblioteca, na gaveta, para não ser vista no momento em que estou vivendo. Descobri que fiz uma opção. Então é

> debater: por que não existem peças brasileiras e têm dez estrangeiras? Eu acho que está seguindo a ordem normal do país, porque não são dez, mas 90% que está nas mãos de quem? Do estrangeiro. Está seguindo. Tudo segue. Então eu pergunto assim: se existe a coragem de se fazer um espetáculo caro com uma peça estrangeira, só porque fez sucesso na Broadway, por que não gastar dinheiro também com os autores nacionais e fazer isso com peças caras? Porque quando leem um texto meu, dizem-me: "Jorge, nós não podemos encenar porque têm muitos atores, muitos cenários; não podemos levar *As confrarias*, não podemos levar *O sumidouro*, não podemos levar *Rasto atrás*". Não podem levar toda a minha dramaturgia com a desculpa de que é muito caro, mas fazem *Amadeus* que é cara, e fazem outros, que são caros também. ("Sobe o pano...", 1982, p.34)[57]

Ainda nesse particular, no sentido de ampliar a reflexão sobre a dura realidade que o autor nacional deveria enfrentar (e ainda é assim), por exemplo, estrelas e astros consagrados pelo teatro e pela televisão rarissimamente montam autores nacionais, alegando todo tipo de argumento. Deles todos, o mais recorrente diz respeito a certa – e quase nunca explicada, a não ser pelas "ideias fora do lugar" – falta de qualidade dos textos. Assim, não é raro – sem que o declarante fique envergonhado, corado e outras manifestações tanto físicas como éticas – ouvir ou ler em matérias e entrevistas de certos artistas que, para buscar textos importantes, empreendem viagens para a Broadway e a certas capitais da Europa. Para mencionar apenas dois exemplos, sem culpar ou relativizar o talento e a importância dos citados – insisto tratar-se de uma tendência praticada por uma totalidade de artistas mais próxima a determinado e hegemônico teatro –, Beatriz Segall, na década de 1980, apresentou-se em cinco espetáculos: *A carta*, de Somerset Maugham, em 1980; os textos *Emily* e *Líliam*, de William Luce, em 1985 e 1989, respectivamente; *O manifesto*, de Brian Clark, em 1988; e *O tempo e os Conways*, de J. B. Priestley, a convite do Grupo Tapa, em 1986. Com produção maior, Paulo Autran, na década de 1980, ao produzir ou atender a convites, fez-se presente nas seguintes obras: *Amante inglesa*, de Marguerite Duras, como diretor e ator, em 1984; *Feliz páscoa*, de Jean Poiret, como tradutor e ator, em 1985; *O homem elefante*, de Bernard Pomerance, como tradutor e diretor, em 1981-1982; *Pato com laranja*, de William Douglas Home, como tradutor e ator, em 1980; *O tartufo*, de Molière, como ator, em 1985; *Quadrante*, colagem de diversos autores, como dramaturgista, diretor e ator, em 1988-1989; *Quando o coração floresce*, de Aleksei Arbuzov, como diretor, em 1985; *Solness, o construtor,* de H. Ibsen, como ator, a convite do Grupo Tapa, em 1988; *Traições*, de H. Pinter, como ator, em 1982; *Tributo,* de Bernard Slade, como tradutor e ator, em 1987-1988; *Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, a convite do Grupo do Teatro de Comédia do Paraná, em 1989. Dos dois consagradíssimos intérpretes, à exceção de *Quadrante*, que apresentava também poemas em português, não há dramaturgia brasileira. Então, como construir uma dramaturgia nacional sem perspectivas de montagem? Ou com perspectivas limitadas de montagem?

Com relação ao fato de haver poucas peças brasileiras em cartaz, Sábato Magaldi, também presente à reunião, afirmou que a produção teatral brasileira, nesse particular, sempre apresentou oscilações. Em 1977, de acordo com o crítico, a maioria das peças em temporada

era brasileira, e o denominador entre elas era um caráter de oposição ao regime. Com relação ao exemplo *Amadeus* (de Peter Schaffer), Sábato afirmou, fazendo certa alusão ao sabonete Lux – "preferido por nove entre dez estrelas de cinema" – que se tratava de uma "peça-sabonete".

Ainda acerca do mesmo assunto, Zé Celso, contrapondo-se à tese de ausência de textos brasileiros, tanto para aprofundar como para botar o dedo na ferida, no citado evento, afirmou que não só as peças foram engavetadas durante a ditadura civil-militar, como também as pessoas e a cultura como um todo: "É uma coisa que atingiu o corpo físico das pessoas, a cabeça das pessoas". É claro que Zé Celso estava dizendo que a discussão precisaria ser mais profunda. Do mesmo modo, no mesmo encontro, Miroel Silveira afirmou não ter tido sorte como dramaturgo. Como autor não foi montado; então, questionou: "Como crescer nesse trabalho que precisa do aval do público?". Essa é outra história e forma de censura que, muitas vezes, tornam enfezados tantos os autores como os especialistas, impedindo os dois de desenvolver suas funções de modo consequente.

Plínio Marcos, presente ao mesmo encontro, por ter, como ele mesmo dizia, "mais o que fazer", dificilmente deu tratos a determinadas questões e aos seus detratores, escreveu inúmeras obras importantes. Nessa ocasião, com relação ao fato de seu trabalho ser raramente mencionado pelas fontes oficiais, afirmou:

> Eu fico surpreso quando falam que tem várias peças em cartaz e não citam a minha, porque a minha não é noticiada, mas a minha se apresenta todos os dias e eu pego mais público que qualquer teatro de São Paulo, porque eu estou trabalhando na periferia e ninguém vai ver, e ninguém noticia. (ibidem)

Susana Schild, ao analisar, em 1978, a obra de Fauzi Arap, *Amor do não*, cita uma apreensão do dramaturgo reiterando, de certa forma, o problema apontado por Miroel Silveira, a partir de outra argumentação. Trata-se, realmente, de um assunto imbricado em uma rede, compreendendo muitas sutilezas e nuanças, senão vejamos:

> Enquanto escrevia a peça, Fauzi diz que não pensava na censura. Mas reconhece que havia nele uma consciência subliminar do problema.
>
> – Os diálogos reticentes acabaram ficando de acordo com a circunstância dramática, os personagens realmente não conseguiam colocar as coisas, os sentimentos, muito claramente. Mas a Censura, quando corta a possibilidade de uma realização, está castrando, porque o teatro existe no escrever e no representar. Quando a Censura impede isso, essa relação viva, está bloqueando um amadurecimento, está acabando com a vida. A intenção da arte não é diretamente social ou política, e quem escreve não está ambicionando um poder temporal. A arte não é de César, e o poder de exterminá-la não devia ser dado a César. (ibidem)

O desalento de muitos dramaturgos nos anos 1980, sem que isso fosse peculiar apenas a esse período, pode até apresentar traços subjetivos e apressados, mas exige mediações e cotejos. Nesse particular, a resposta a essa impossibilidade de acesso e de produção de novos textos, tendo em vista outros modos de produção, surge com a formação de grupos e pelo trabalho,

muitas vezes, de dramaturgia colaborativa. Luís Alberto de Abreu, importante dramaturgo do período em epígrafe, que desenvolve algumas ações fundamentadas em processo colaborativo na década de 1980, em entrevista a mim concedida (16 de janeiro de 2008), afirma, com uma lucidez surpreendente:

> Essa coisa das pessoas imaginarem que a censura acabou no início da década de 1980, e que a partir daí deveria surgir "a grande dramaturgia", como se os dramaturgos estivessem apenas esperando a censura abrandar para escrever seus textos, é reacionária. Muitos, então, não percebem que foi a própria censura que levou ao vazio que se viveu naquele período. Se os dramaturgos ficaram muito mais de uma década escrevendo e seus textos foram censurados, escrevendo de uma forma metafórica, sendo cortados e buscando um modo a que ele pudesse chegar ao público. Se há gente que pensa desta maneira, é gente que acredita em imagem. Eu digo que foi um processo, pelo menos em dramaturgia. A década de 1980 tem todo um processo de reconstrução. [...] Na década de 1980, a figura do diretor cresce muito, e eu não acho uma coisa tão horrenda, não. Afinal, trata-se de uma década de transição. Lembro até que muitos, nesse momento, não queriam dramaturgos. O consenso geral dava conta de que a dramaturgia não era necessária. Se não fosse um dramaturgo do tipo Nelson Rodrigues, provavelmente eu seria considerado um fracassado e levaria pedradas na rua. Criou-se uma mitologia de que o dramaturgo não era necessário, isso por um lado; por outro, em movimento coerente a este tipo de pensamento, o de que não havia dramaturgo nacional. Tirando o Nelson Rodrigues, não havia dramaturgo nacional. A gente teve de viver com esse mito. Diretor recém-formado da ECA dirigia Shakespeare alegando que dirigia textos do autor inglês porque não havia dramaturgia nacional. Curiosamente, por viver tudo isso, por ter vivido esse processo, eu me dizia reiteradamente: "Será que eu cheguei em uma época errada? Será que eu cheguei em uma época em que aquilo que eu gosto de fazer está acabando?". Esse papo de não haver grandes dramaturgos e se perguntar: cadê o nosso Arthur Miller, o nosso O'Neill... Nós não temos O'Neill. O'Neill é nos Estados Unidos. Cadê nosso Feydeau? Nós não temos Feydeau. Sinto muito... Essa década de 1980 foi década de transição. Sinto muito, mas não se está mais produzindo para aquele tipo de teatro, cujos espectadores queriam os Feydeaus, os O'Neills... Esse tipo de teatro está sendo explodido.

Do mesmo modo como foram censurados tantos dramaturgos, impedindo que novos autores surgissem, muitos grupos de teatro "quebraram" ou mudaram de rumo. O diretor Roberto Lage, em já citada entrevista (17 de janeiro de 2008), sobre um grupo de teatro de que participava no final dos anos 1960, no bairro da Lapa, em São Paulo, aponta um problema enfrentado com a censura com relação a um espetáculo apresentado pelo grupo, cujo estratagema deve ter sido adotado por outros coletivos também:

> Era um grupo bastante bem-organizado. E fizemos uma apresentação à revelia da Censura, e é claro que a Polícia Federal ocupou o teatro e nos impediu. Foi a minha primeira ida às dependências da Polícia Federal naquela época. Mudou significativamente a nossa vida ali porque qualquer texto que a gente montasse era proibido; então, começamos a

nos dedicar ao teatro infantil. Isto aconteceu em 1968. Aí começamos a fazer teatro infantil, um tipo de espetáculo que, na época, a gente considerava engajado.

Durante a ditadura brasileira, e mesmo depois de ela "oficialmente" ter sido superada pela democracia, cuja trajetória se inicia, de modo mais formal, a partir de 1985, os "sentimentos antinômicos" conviveram: imbricaram-se em desarmonia, mas conviveram. Então, pelo desconhecimento de produção e de manifestações mais gerais, é impertinente afirmar que, nos anos de 1980, não teria surgido uma dramaturgia qualitativa e significativa; afinal, a década trouxe à tona produções, entre outros, de Luís Alberto de Abreu, Alcides Nogueira, Flávio de Souza, José Antônio de Souza, Naum Alves de Souza, José Saffioti Filho, Zeno Wilde. Na linha das comédias: Jandira Martini, Marcos Caruso, Juca de Oliveira, entre tantos outros. Assim, além dos recém-iniciados, muitos veteranos atravessaram a década produzindo obras significativas, como: Plínio Marcos, Maria Adelaide do Amaral, Carlos Alberto Soffredini.

Em janeiro de 1980, os jornais publicaram ampla pesquisa desenvolvida pelo Instituto Gallup, acerca da década que havia passado e a que se iniciava. No momento da pesquisa, deixara de existir a crença-conceito na metáfora culinária segundo a qual o bolo preparado pelo programa econômico do governo militar seria dividido. Dessa promessa não sobrara absolutamente nada. No final dos anos 1970 – início do processo dito de distensão (que depois de 1978 passou a ser chamado de abertura) –, há grande pessimismo em relação à próxima década. Algumas palavras de ordem usadas pelos militares para promover o golpe, como controle da inflação, erradicação da corrupção, supressão das ameaças e eliminação dos comunistas, entre tantas outras promessas, não mais convenciam, posto que apenas a última delas, de certa forma, se cumprira. No governo do general João Baptista de Figueiredo, o ministro da Fazenda Delfim Netto (que substituíra Mário Henrique Simonsen, cuja imagem estava ligada à ideia do "milagre") tentou, mas não conseguiu como em período anterior, manipular a inflação; havia denúncias de corrupção entre quadros das Forças Armadas; a dívida externa havia crescido incontrolavelmente; os salários haviam sido achatados, como decorrência da ida do Brasil ao FMI. Enfim, as promessas dos militares haviam "feito água". Os discursos estavam muito distantes das experiências e das práticas político-sociais. Roberto Campos lembra que, no começo do governo Figueiredo, havia estourado a segunda crise decorrente do petróleo, e o Brasil estava despreparado para enfrentá-la. Em decorrência disso, houve uma mudança na conjuntura financeira internacional. Assim, quatro fenômenos internacionais determinaram o desgoverno Figueiredo:

> [...] a alta de juros, que apanhou o Brasil com uma grande posição de endividamento; a recessão mundial; a queda de preços de matérias-primas e a interrupção de créditos internacionais. Então, quatro cavaleiros do Apocalipse que aportaram ao país no começo do governo Figueiredo. (Campos apud Couto, 1999, p.41)

Ainda ligada a essa questão, a própria crise que demove o conceito de *desenvolvimentismo* e do Estado pautado por práticas e estratégias daí advindas, tendo em vista sua complexidade, tem muita dificuldade para se manter na medida em que suas determinações têm raízes profundas no capitalismo internacional. Nesse particular, é bom não perder de vista que o

México, por exemplo, em 1982, decretou moratória.

> [...] os organismos multilaterais de financiamento, como o Banco Mundial (Bird) e o Fundo Monetário Internacional (FMI), passaram a impor aos países devedores uma receita de "ajuste" interno baseada em princípios "neoliberais", como por exemplo o controle da inflação mediante o enxugamento da base monetária, o que redundou em arrocho salarial. (Rodrigues, A. T., 2003, p.12)

Com a crise da dívida externa, nota-se, como aponta certo comportamento da imprensa, que as intervenções do FMI, a partir de 1982, afetam

> [...] principalmente economias periféricas da área do dólar, a ideologização do noticiário econômico tornou-se um imperativo dos interesses dos grandes bancos. A imprensa brasileira primeiro agiu como porta-voz do governo, e, quando a crise se instalou, adotou por inteiro a ótica dos bancos credores. Nesse episódio destacaram-se dois desvios de comportamento tradicionais do jornalismo econômico brasileiro: o oficialismo e o entreguismo. O oficialismo é característica geral do jornalismo brasileiro, que privilegia fontes oficiais ou detentoras de algum grau de autoridade. O entreguismo, que consiste em defender sistematicamente a imagem e os interesses das empresas, países, autoridades e bancos estrangeiros, em detrimento de seus congêneres nacionais, parece resultar de uma mentalidade colonizada, marcada por uma autoestima baixa, pela crença profunda de que o estrangeiro é superior. [...] E, com o colapso da economia soviética, o jornalismo econômico tornou-se dogmático: passou a falar como portador de uma verdade revelada, como se todas as ideias tivessem sido anuladas por uma única lógica, a do modelo neoliberal. Assim, se consolidou o jornalismo econômico como discurso totalizante, aético e dogmático. (Kucinski, 1998, p.40-1)

Em 24 de janeiro de 1980, à página 18, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma matéria intitulada "O teatro entre a abertura e a censura", com vários dramaturgos, dentre os quais: Mário Prata, Carlos Queiroz Telles, Plínio Marcos, Lauro César Muniz, Gianfrancesco Guarnieri que discutiam vários aspectos da vida social daquele momento, com ênfase aos novos caminhos da dramaturgia. No concernente à criação dramatúrgica, os autores apontaram que os novos temas que deveriam dominar a dramaturgia nascente seriam a política e o popular. Além de destacarem os "estragos" e procedimentos da censura oficial e aquela que, na ausência de termo mais adequado, era chamada e reconhecida como paracensura. Dessa forma, pode-se entender por autocensura aquele mecanismo ideológico perverso, que se legitima nas práticas individuais e sociais, segundo o qual os produtores de cultura e os artistas – antes mesmo de eventuais sentenças censórias e proibições às suas obras, por indivíduos com tal função atribuída pelo Estado, em condição de excepcionalidade – antecipam-se aos padrões estabelecidos no sentido de se livrarem de proibições de que possam ser alvo. Mecanismo perverso e mais danoso do que a censura exógena exercida pelo Estado, porque concerne ao envolvimento da vítima da repressão no ato repressivo. Mais do que pensar duas vezes antes de agir, a partir de uma metáfora automobilística, a autocensura promove o percurso de andança com o freio de mão acionado e aos cuidados de bem-treinada equipe de especialistas. De outra

forma, tendo em vista os longos anos de barbárie, muitos artistas tinham dentro de si um "censor virtual" autocontrolador e esquadrinhador dos processos de criação.

Bernardo Kucinski (1998, p.51-3), com relação à prática de autocensura perpetrada pela imprensa, em conivência com o exarado pelo Estado, afirma, ao defender uma ética efetivamente por ele praticada:

> A autocensura é a supressão intencional da informação ou parte dela pelo jornalista ou empresa jornalística, de forma a iludir o leitor ou privá-lo de dados relevantes. Trata-se de uma importante forma de fraude porque é uma mentira ativa, oriunda não de uma reação instintiva, mas da intenção de esconder a verdade. [...] A autocensura, em primeiro lugar, suprime a própria informação de que a informação está sendo controlada. Não deixa cicatrizes. [alusão a um pensamento de Engels acerca de texto que carrega marca de censura prévia]. Por isso, o lugar da autocensura na história da repressão ao pensamento e à informação durante o regime militar acabou soterrado pelos episódios menos frequentes, porém mais espetaculares de censura exógena, fechamento de jornais e prisões de jornalistas. [...]
>
> A autocensura é um crime intelectual com autoria, um ato pessoal de fraude, mesmo quando ordenado pela empresa jornalística, porque no jornalismo as hierarquias dos sistemas de produção da informação são constituídas por indivíduos jornalistas. [...]
>
> Podemos concluir que a autocensura é demarcada dos demais processos sociais e psíquicos de construção da notícia pelo objetivo consciente do jornalista e da empresa de desinformar o leitor; pela relação de desonestidade do jornalista com a veracidade jornalística [...].[58]

Com o fim da ditadura civil-militar, deixa de existir o censor, instalado, algumas vezes, nas próprias instituições culturais, mas não deixa de existir a censura. Deixam de existir os antagonismos representados objetivamente por pares opostos civil *versus* militar ou civil *versus* civil a serviço dos militares, mas não o cenário de contenda ou as trincheiras internas de disputa pela "oficialização" de certo olhar acerca dos acontecimentos sociais. O inimigo está plantado em cada um de nós e também em companheiros e parceiros no trabalho teatral. Assim, a existência da já mencionada memória autoritária agrega a si também medo e lentidão na exposição do pensamento; no fazer tanto individual como coletivo. Difícil, entretanto, auferir objetivamente dados para dimensionar a permanência de um mecanismo tão perverso dessa natureza. Durante toda a década, textos, espetáculos, filmes foram censurados. Devido ao processo censório, por exemplo, *O rei da vela – o filme*, de Zé Celso e Noilton Nunes, tem estreia mundial em Paris, em 29 de junho de 1982. Aliás, até hoje, pouquíssimos, mesmo entre aqueles que fazem teatro, são os que conhecem tal obra. Ainda acerca desse assunto, Zuenir Ventura (in Gaspari et al., 2000, p.55-6) afirma:

> Cada criador será o seu próprio censor. Essa hipótese, que poderia até ser confundida com a imagem de um paraíso sem censura, por falta do que censurar, seria na realidade um deserto sem cultura, por medo de criar. Seria o reino da autocensura. A substituição do

aparelho ostensivo da censura pelo mecanismo interno da autorrepressão, com cada criador ousando cada vez menos, é o caminho mais rápido para levar a cultura ao estado tão sonhado por aqueles que pensam em revólver quando ouvem a palavra cultura: ao reino da ordem, do conformismo e da obediência – à paz dos cemitérios. [...] a ação da censura não impede a criação, mas apenas sua manifestação, embora logo depois seus efeitos colaterais, imperceptíveis à primeira vista, acabem inoculando a criação na medida em que esta não pode manifestar-se. E esse processo é tão insidioso que as dores de cabeça que a censura externa provoca são até salutares em comparação com o torpor que produz depois, ao injetar no organismo, sob a forma de medo, o seu contagioso sucedâneo: a autocensura.

Dessa forma, tendo em vista os objetivos da imprensa burguesa centrarem-se principalmente no lucro, a prática da autocensura, em determinadas circunstâncias, significava eliminação de prejuízos futuros às empresas. Prevenir portanto seria sempre melhor em vez de remediar. Nesse particular, ainda, Claudio Abramo (apud Kucinski, 1998, p.68) lembrava que: "A liberdade de opinião do jornalista tinha como limite a orientação dos patrões".

Ainda em 1980, em *O Estado de S. Paulo*, foi publicada uma matéria comentando – à semelhança do ocorrido com homens e mulheres, banidos pelo regime militar – que várias peças, nos tempos de abertura, "voltavam do exílio": *Papa Higirte* e *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho; *Abajur lilás* e *Barrela*, de Plínio Marcos, liberadas em abril de 1980; *Patética* (referindo-se à morte de Vladimir Herzog), de João Ribeiro Chaves Neto; *Calabar*, de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra ("Em cartas as peças que voltam do exílio", 1980, p.44). Havia uma espécie de hipóstase entre o que os discursos "vendiam e apresentavam" e o que se vivia. Acerca da importância de *Calabar*, que fora proibida no Rio de Janeiro, pouco antes da estreia, mas remontada em 1980, em entrevista já mencionada, lembra Lígia Cortez:

Calabar representou a retomada de um momento político em que se recomeçou a falar, a se fazer obras um pouco mais políticas e a se fazer coisas com um pouco mais de coragem. Depois de um longo período de censura e de terror, em que era muito difícil e quase impossível a realização de produções mais combativas e talvez, de modo mais evidente até 1984, penso que, com o movimento das Diretas, as pessoas passaram a reexperimentar e a tatear uma outra voz.

Momentos para pensar o futuro, mas buscando recuperar experiências que haviam sido interditadas, interrompidas, proibidas. Nessa busca de recuperação de ações do passado, mas sem consciência de que nos anos 1980 se vivia o fim do "velho e bom liberalismo", do mecenato e do paternalismo. Trata-se de uma década em que também culturalmente houve um comportamento de subordinação às implacáveis leis do mercado. Contundência da chamada cultura industrializada, de derrocada dos procedimentos auráticos e anúncio, por parte de alguns coletivos artísticos, de novos procedimentos de andança. Acerca desse assunto, mas atendo-se a outro aspecto, afirma Zuenir Ventura (in Gaspari et al., 2000, p.48):

Além dos obstáculos opostos pela complexa realidade brasileira – onde ao lado das "ilhas de consumo" coexistem o analfabetismo em massa, o baixo índice de escolarização e

> o baixo poder aquisitivo –, há a resistência daqueles que, apegados a padrões estéticos e formas de produção cultural típicos de uma época passada, combatem o novo processo em nome da qualidade, que seria incompatível com esse tipo de cultura, e em nome da liberdade de criação, que estaria subordinada à demanda do mercado. Tendo que atender mais ao requerido pelo consumo do que aos seus próprios impulsos e preferência, esses intelectuais se considerariam *produtores* e não *criadores* – fabricantes de produtos em série e não criadores de objetos únicos.

De dezembro de 1968 até meados da década de 1970, que corresponde ao paroxismo do autoritarismo – de longos silêncios, de ações contingencialmente mais voltadas aos círculos fechados e, em muitos casos, de redefinição de táticas e mesmo de recolhimentos estratégicos. Nesse período, não se podia chamar muito a atenção. Nesse particular, por exemplo, com relação à linguagem teatral, Yan Michalsky (1985), tanto publicamente como por intermédio de vários de seus escritos, insistia que, durante o período ditatorial, era preciso que o crítico fosse extremamente cuidadoso em seus comentários. Apontar sentidos por detrás das muitas metáforas contidas na obra poderia caracterizar-se em denúncia revelatória. Colocar a obra em perigo e "entregá-la de bandeja" aos algozes censores. Então, obra e apreciação crítica tiveram de ser (auto)esquadrinhadas "encubando", por intermédio de expedientes de autocensura, o "a que viemos", uma interlocução crítica, alusão a experiências estéticas do passado. Foi preciso recolher-se, esconder-se entre os demais como tática de sobrevivência mesmo. Essa espécie de aquartelamento e de impossibilidade de participar da pólis promove em alguns uma andança tática para dentro e de deambulação do sonho que libertasse para outros.

Durante a década de 1980, o Apoena/Engenho, também objeto de reflexão da tese de onde sai este material, preparou-se para a deambulação. Dessa forma, assim como o Tuov, rompeu com o circuito comercial para não abrir mão de certa, mas não abstrata, autonomia.

Assim, como há poucos (quando há) espaços para o desenvolvimento das atividades culturais na periferia, os moradores afastados do centro, com necessidade de interlocução diferenciada e de troca de experiências simbólicas, como aquelas que as artes provocam, refuncionalizam espaços sociais existentes criando o *point*, o mocó, o pedaço. De acordo com José Guilherme Cantor Magnani (2003, p.12), "pedaço" aponta um espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público (a rua). De acordo com o autor, a casa

> [...] é o lugar da família, à qual tem acesso os *parentes* (ligados por laços já estabelecidos de antemão) e a rua é dos *estranhos* (onde em momentos de tensão e ambiguidade, recorre-se à fórmula "você sabe com quem está falando?", para delimitar posições e marcar direitos), o pedaço é o lugar dos *colegas*, *dos chegados*. (Magnani, 2003, p.12)

Ao analisar tanto os conceitos pressupostos como as diversas práticas sociais de convivência no espaço urbano, que os diversos agentes sociais – os proprietários dos meios de produção, grandes industriais, principalmente; os proprietários fundiários; os promotores imobiliários; o Estado; e os grupos sociais excluídos – fazem e refazem a cidade, muitas vezes de modo transgressor, em especial quando se atende aos interesses dos agentes dominantes,

Roberto Lobato Corrêa (1989, p.11-2) afirma:

> O espaço urbano capitalista – fragmentado, articulado, reflexo, condicionante social, cheio de símbolos e campo de lutas – é um produto social, resultado de ações acumuladas através do tempo, e engendradas por agentes que produzem e consomem espaço. São agentes sociais concretos, e não um mercado invisível ou processos aleatórios atuando sobre um espaço abstrato. A ação destes agentes é complexa, derivando da dinâmica de acumulação de capital, das necessidades mutáveis de reprodução das relações de produção, e dos conflitos de classe que dela emergem. [...] A desigualdade sócio-espacial também não desaparece: o equilíbrio social e da organização espacial não passa de um discurso tecnocrático, impregnado de ideologia.

Dessa forma, tantos são os equívocos com relação aos espaços distantes e desconhecidos, que se afirma, por exemplo, existirem "cidades-dormitório", como se a totalidade da população existisse nesse espaço apenas para o sono noturno. A imposição de um nome estigmatizante como esse impõe certa imobilidade reivindicatória e transformativa. Como se, nesses vazios espaços, preenchidos por camas, mas habitados também por crianças, jovens, velhos, essas pessoas não importassem; como se não existissem os finais de semana; como se, para os suburbanos moradores desses espaços, não existissem outras formas e necessidades de contato comunitário. Cidades-dormitório também são espaços repletos de "pedaços" determinados. Então, pertencer ao chamado pedaço significa:

> [...] ser reconhecido em qualquer circunstância, o que implica o cumprimento de certas regras de lealdade [...]. [...] a periferia dos grandes centros urbanos não configura uma realidade contínua e indiferenciada. Ao contrário, está repartida em espaços territorial e socialmente definidos por meio de regras, marcas e acontecimentos que os tornam densos de significações porque constitutivo de relações. [...] uma população sujeita a oscilações do mercado de trabalho e a condições precárias de existência é mais dependente da rede formada por laços de vizinhança, parentesco e origem. (Chaui, 1989, p.69)

Em entrevista a mim concedida por César Vieira (19 de fevereiro de 2007), perguntado sobre o momento mais importante do processo compreendido pelos espetáculos apresentados pelo Tuov – que deixa absolutamente claro que a estética está a serviço da ética –, com os olhos adoçados pelas lágrimas de quem lutou toda a vida, afirma, sem nenhum pudor, ser o debate. É claro que o mestre confia na "eficácia e pertinência de seu trabalho", também do ponto de vista temático e estético. Sabe que a forma adotada para criação e apresentação dos espetáculos montados pelo Tuov deflagra discussões que ajudam também a transformar o pedaço e as relações dos moradores da periferia da imensa megalópole paulistana. Por último, por ser no pedaço, no mocó, no *point* que se realiza o lazer coletivo, ainda com Marilena Chaui (1989, p.70) atenta ainda às teses de Magnani (2003):

> [...] entre o espaço hostil e ameaçador da grande cidade e a privacidade da casa, a população da "periferia" cria um espaço próprio no qual os símbolos, as normas, os valores, as experiências, as vivências, permitem reconhecer as pessoas, estabelecer laços

de convivência e de solidariedade, recriar uma identidade que não depende daquela produzida pela sociedade mais ampla.

Nesse particular, a partir de oportunas revisitações a conceitos e reflexões de Michel de Certeau (1996, p.183), nesse dialético confronto entre pouso e expansão aparentes, de transformação de locais em espaços sociais refuncionalizados, afirma o autor:

> Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas) compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a cidade. A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica [...] existe somente um pulular de passantes, uma rede de estadas tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação através das aparências do próprio, um universo de locações frequentadas por um não lugar ou por lugares sonhados.

Mas, como na experiência concreta de muitos criadores, não era sequer possível sonhar com espaços próprios para viabilizar seus sonhos, em grande parcela do período nomeado década de 1980, foi um tempo ainda de muitas ações circunscritas a quatro paredes. De modo oposto ao que caracteriza o fenômeno teatral, é como se os espectadores fossem obrigados a ir para o palco. Desse deslocamento de espaço (um novo ou um não lugar) e apartados pela chamada quarta parede,[59] os espectadores teriam de contemplar a vida social, não apresentada na forma de um drama, mas como um colossal espetáculo de dimensões épicas. Em *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin (1985a) chama a atenção para determinados momentos da vida – exemplificando como aqueles que voltam de uma guerra –, em que não há muito a ser contado ou experiências a serem partilhadas. Se, como afirma o filósofo, o narrador fosse um homem que soubesse dar conselhos (como Certeau, o indivíduo ligado às artes do fazer), o longo período ditatorial brasileiro tornaria essa capacidade antiquada (dar conselhos), especialmente por conta de as experiências pessoais e sociais, pelas injunções conjunturais, terem deixado de ser comunicáveis.

Ainda decorrente das teses de Benjamin (1985a), há dois tipos de narradores: os marinheiros, sujeitos que partem e deambulam entre terras e mares e conhecem tantas outras histórias; e os camponeses, que permanecem em seus rincões e aprofundam o conhecimento de sua aldeia. Durante a década de 1980, não foram poucos aqueles que ficaram e insistiram, apesar de tantas dificuldades, com o fazer teatral; também não foram poucos aqueles que partiram para as periferias para conhecer a sua aldeia, de maneira um pouco mais alargada; do mesmo modo também não foram poucos os que desistiram, procurando para além-portos. Parafraseando Bertolt Brecht (2001, p.166), em "Perguntas a um operário que lê": "Tantas histórias. Tantas perguntas".

28 Sobre as distinções representadas pelos termos antitéticos, desgastados atualmente, direita e esquerda, que aqui funcionam como baliza de certa mentalidade que dividia os indivíduos em lados, mentalidades e partidos naquela ocasião, ver Norberto Bobbio (2001).

29 "*Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. [...] Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. [...] aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver*."

30 De modo esquemático, milagre econômico é a denominação dada ao período de excepcional crescimento econômico ocorrido durante a ditadura civil-militar (entre 1969 e 1973) e o governo do general Médici. Considerado como fase áurea do desenvolvimento brasileiro, e de propaganda ufanista do então nomeado Brasil potência, houve no período um aumento da concentração de renda e da pobreza. Após um período inicial recessivo, de ajuste, de março de 1964 até fins de 1967 – com a reorganização do sistema financeiro, a recuperação da capacidade fiscal do Estado e mais estabilidade monetária –, iniciou-se, em 1968, um período de acentuada expansão econômica no Brasil. De 1968 a 1973, o PIB brasileiro cresceu à taxa média acima de 10% ao ano, a inflação oscilou entre 15% e 20% ao ano, sendo o grande arquiteto e executor das políticas econômicas no Brasil Antônio Delfim Netto.

31 Acerca desses índices, ver também Elio Gaspari (2003, sobretudo p.257-75).

32 Acerca das principais greves, dos números de empresas e de trabalhadores parados, das principais lideranças sindicais, a partir principalmente de 1978, ver Giannotti (2007, p.220-3). Na década de 1980, ainda segundo o mesmo autor, ocorreu historicamente o maior número de greves na história do país.

33 Aliada ao desenvolvimento pelo qual passa a produção da televisão brasileira, a dinamização da técnica de *videotape* deveu-se, para além das questões técnicas, a uma exigência do Estado com vistas ao controle e à censura da programação.

34 Com relação também ao fracasso das ditaduras latino-americanas, ver Cheresky e Chonchol (s. d.).

35 Sobre os múltiplos escaninhos pressupostos pelo discurso, ver duas obras de Foucault (1987, 1996).

36 Por exemplo, os festivais de música – representando um grande negócio – veiculados pela Rede Globo uniram os esforços da empresa de telecomunicação e da Associação Brasileira de Produtores de Disco. Assim, a edição do *MPB-80* premiou, em primeiro lugar, "Agonia", de Mongol, apresentada por Oswaldo Montenegro; do *MPB-81*, ao som de intermitente vaia, "Purpurina", de Jerônimo Jardim, apresentada por Lucinha Lins.

37 Moraes (2006, p.61-90) reconstituiu a criação e a existência da casa principalmente por entrevistas, tanto de seus idealizadores como de artistas e frequentadores.

38 Bryan (2004) apresenta excelentes quadros referenciais e informativos acerca da produção musical na década. Sobre as bandas *punks*, ver Moraes (2006).

39 Das várias obras que analisaram o texto, sua importância e representatividade estética, cultural e política, ver especialmente Patriota (1999).

40 Vianinha inicia sua trajetória como artista do teatro a partir da fundação do Teatro Paulista dos Estudantes (TPE), em 1955, cujo padrinho do grupo fora Ruggero Jacobbi. Nesse mesmo ano, o TPE é convidado e incorpora-se ao Teatro de Arena. Vianinha permanece no importante espaço até 1961, quando, por discordâncias estético-estratégias e políticas, desliga-se do Arena. Parte para o Rio de Janeiro, com Chico de Assis, Nelson Xavier, Milton Gonçalves e outros, e ajuda a desenvolver a área teatral dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE).

41 Sem a pretensão de vencer ou fechar o conceito, pode-se entender a expressão mercadoria cultural referindo-se fundamentalmente à obra produzida dentro dos moldes, mecanismos e interesses do mercado capitalista. Nessa perspectiva, a obra é uma mercadoria cujos interesses centram-se prioritariamente no lucro que dela poderão auferir seus produtores.

42 Para obter mais informações, ver Mate (2011).

43 Darnton (1986), Certeau (1996), Hunt (2001), Elias (1994) e Burke (2005) apresentam vários autores e obras significativas, inseridas nessa linha epistemológico-investigativa.

44 Sobre algumas ações significativas dessa administração, ver Ferreira (2006).

45 Sobre a experiência petista, ver Bolognesi (1996, p.64-102, item 4).

46 A data refere-se à reinserção do Brasil na senda democrática, decorrente da deposição de Getúlio Vargas, no ano anterior; à promulgação de nova Carta Constituinte e reordenação da vida política do País. Esse processo de praticamente 18 anos foi interrompido com o golpe militar de 31 de março de 1964.

47 Com relação ao projeto intitulado Política Nacional de Cultura, criado em 1975, ver Brasil (1977), Bolognesi (1996, p.64-102, item 4) e Miceli (1984).

48 Ainda que arbitrário, mas com o principal objetivo de facilitar a apreensão e o trabalho com determinados expedientes e temáticas, os processos característicos das produções do grupo podem ser divididos, de acordo com pontos de vista apresentados por estudiosos, em: 1958-1973, Teatro Oficina; 1973-1979, Oficina Samba; 1979-1983, 5º Tempo; e, a partir de 1985, Teatro Oficina Uzyna Uzona.

49 Acerca dos expedientes utilizados pelos militares para despolitizar os sindicatos, durante a ditadura civil-militar, transformando-os em centros de recreação e em "máquinas assistenciais", ver, entre outras referências, Giannotti (2007, p.210-1).

50 Com relação à Igreja Católica Romana, Skidmore (1988b, p.269-74), Kucinski (1982), Ralph Della Cava (in Stepan, 1986) e Eder Sader (1988) apresentam, além de significativa reflexão e bibliografia sobre o assunto, algumas evidências do importante papel, entre outras, da Juventude Universitária Católica (JUC), da Ação Popular (AP), da Juventude Operária Católica (JOC), da Conferência Nacional de Bispos do Brasil (CNBB), tendo à frente Dom Hélder Câmara, que pregava contra a violência da ditadura.

51 Ver também: CNBB, 1983.

52 Com relação às duas outras eleições, e pela ordem, o autor refere-se à de Margaret Thatcher e à de Ronald Reagan.

53 Em "O autor como produtor" e em "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", Walter Benjamin (1985b) apresenta significativas reflexões acerca da subsunção do artista às massacrantes leis do mercado capitalista.

54 Herbert Marshall McLuhan (1911-1980), teórico da comunicação conhecido pela obra *A galáxia de Gutenberg* (publicada em 1962), desenvolveu o conceito de "aldeia global" como espaço de convergência, no qual a evolução tecnológica possibilitaria a comunicação mundial direta e sem barreiras. Com o advento da internet, é possível verificar que essa ideia tornou-se tangível, apesar de seu acesso não estar disponível para todos. (N. do E.).

55 Nesse particular, Stepan (1986) defende a tese de que muitas histórias deveriam ainda ser contadas. Relações complexas e de caráter inovador que ajudariam "a entrelaçar os fios e a teia da sociedade civil e a lhe dar uma trama mais variada e resistente" (ibidem, p.13).

56 A despeito da Lei nº 4.300, criada pelo regime militar, em 1964, que proibia greves, e "derrubada" em fins da década de 1970, foi uma década de muitas greves. A nacional de professores das universidades federais e a dos professores da rede estadual de ensino de São Paulo; da Saab-Scania, de boias-frias na região de Guariba e Bebedouro, em São Paulo; nacionais de bancários; de funcionários da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos; nacional dos marítimos; nacional dos previdenciários; dos canavieiros da Zona da Mata (PE) e de Alagoas; a inusitadíssima greve dos funcionários da Casa da Moeda, de funcionários da Companhia Siderúrgica Nacional, com a morte de três operários. Ver também Giannotti (2007).

57 A esse propósito, é bom lembrar que até hoje a surpreendente obra *As confrarias* – a primeira de um ciclo compreendendo dez peças, ambientada em Vila Rica, no final do século XVIII, durante a Derrama – ainda não foi montada comercialmente.

58 Nesse artigo, que batiza também o livro, Kucinski (1998) discute, sobretudo, a falta de ética tanto da empresa (Rede Globo) como do jornalista Carlos Monforte que, em conivência, prepararam "uma arapuca", deixando o microfone aberto antes daquilo que seria uma entrevista oficial, na qual o ministro da Fazenda Rubens Ricupero confidenciou estar aproveitando o cargo para promover ativamente a candidatura de Fernando Henrique Cardoso à reeleição. O ministro evidentemente foi demitido, mas não o jornalista.

59 Por seu caráter original, o conceito é discutido no texto *Discurso sobre a poesia dramática*, publicado em 1758, de Denis Diderot (1986). Nessa obra, o autor contesta os excessos e exageros do teatro de sua época, sobretudo pela artificialidade a que estava relegado, à subserviência e ao domínio dos cânones clássicos (impostos desde Richelieu, no sentido de unificação do Estado absolutista francês). Então, mantendo-se refratário à imposição daquelas regras, defendia a subsunção destas apenas às leis da natureza. Naturalidade e apologia ao homem bom (*honnête homme*), portanto, era o que pedia o autor ao teatro de sua

época. Para apresentar uma cena mais "natural", segundo sua ótica, seria necessário criar uma obra mais próxima àquilo que fosse encontrado na vida social, instituindo, no palco, "uma espécie de parede de alvenaria imaginária". No século XIX, a partir da forma hegemônica do drama, o conceito transformou-se em "quarta parede": segregando atores e público (erigindo-se a partir do fosso de orquestra). Nessa nova e definida função, o palco transforma-se em espaço de reprodução ilusionista: simulacro do real, a partir do qual, o espectador – tanto pelos recursos como pela abordagem de conteúdos utilizados – primordialmente estabelece uma relação pática com a obra, na condição de *voyeur*.

3

Do ponto de vista social, a década de 1980 caracteriza-se pelo processo de transição política, por meio da coexistência entre as marcas e experiências de cruenta ditadura militar e seus processos agonizantes. O regime militar brasileiro também não se apresenta como bloco monolítico. Ao contrário, havia, entre os quadros das Forças Armadas, desde antes da eclosão do golpe militar de 1964, pelo menos duas tendências, conhecidas como linha dura e moderada (esta última também conhecida como Grupo da Sorbonne).[60] Sumariamente, entre outros, faziam parte dessa segunda tendência o comandante da Escola Superior de Guerra, Oswaldo Cordeiro de Farias, o primeiro presidente militar, Castelo Branco, os oficiais Golbery do Couto e Silva e Ernesto Geisel (a quem Elio Gaspari (2002a, 2002b, 2003, 2004), num momento de grande inspiração, chama, respectivamente, de o feiticeiro e o sacerdote), Ademar de Queiroz, Antonio Carlos Muricy e Jurandir de Bizarria Mamede (cf. Skidmore, 1988b, p.51 ss.).[61] Por seu caráter significativo e esclarecedor, no sentido de aparar arestas e equívocos, sobretudo de natureza conceitual, um excerto do livro *Conformismo e resistência*, de Marilena Chaui (1989), é bastante esclarecedor acerca da permanência do que atrelava os caminhos, na aparência desimpedidos, dos expedientes ditatoriais. Após algumas considerações iniciais acerca dos impasses vividos por certa democracia brasileira, atendo-se às principais evidências com relação ao período, afirma a autora:

> [...] julga-se que o país entrou no processo de "re"-democratização a partir de 1975, quando o curioso organicismo político da "sístole-diástole" do general Golbery conduziu à chamada distensão do governo do general Geisel e prosseguiu com a chamada abertura do governo do general Figueiredo. Esse processo, também designado com o nome de "liberalização do regime", teria encontrado a culminância nos seguintes eventos: suspensão do Ato Institucional nº 5 (na verdade, apenas deslocado de um *corpus* único para uma pluralidade de leis e de instituições denominadas "salvaguardas", e sem a suspensão da Lei de Segurança Nacional nem a extinção do órgão máximo do regime, o Serviço Nacional de Informação), anistia aos presos políticos e exilados, retorno ao pluripartidarismo, eleições diretas para governadores dos Estados (1982) e eleição de um civil para a Presidência da República, em 1985 (ainda que a eleição tenha sido indireta, contrariando o movimento social pelas eleições diretas, e tenha sido realizada por uma coalizão entre oposições e forças governamentais, na classicamente brasileira "Conciliação pelo Alto"). Permaneceu intocado o modelo econômico, tendo início a chamada Transição Democrática. Em termos menos pomposos: governo civil sujeito a veto militar.

> A interpretação da realidade política brasileira transmitida por essa memória [autoritária] possui duas características principais: por um lado, visualiza as modificações ocorridas no país privilegiando as ações do Estado e dando pouco ou quase nenhum relevo aos movimentos sociais e populares que contribuíram para elas (o que é paradoxal, para quem fala em democratização); por outro lado, define o autoritarismo não só como "ruptura" ou "exceção", mas sobretudo e apenas como um regime político, ou melhor, como uma forma de governo, deixando na sombra o fundamental, isto é, que a sociedade brasileira, enquanto sociedade, é autoritária. Aliás, a memória que privilegia as ações vindas do Alto e minimiza as práticas de contestação e de resistência social e popular é, ela própria, uma memória autoritária. (Chaui, 1989, p.50-1)[62]

Assim, no concernente às questões políticas, pode-se entender que se tratava de um período de realinhamento político, em que o grau de internacionalização conquistado pela economia dos países pobres dispensava a permanência das ditaduras. No caso brasileiro, depois de tão poucos terem ganhado tanto com o chamado "milagre econômico", a liberalização interessava ao regime – iniciada dentro do próprio aparato do Estado, devido a contradições surgidas pela crescente autonomia do aparelho de segurança –, sem permitir, entretanto, que o processo de distensão política escapasse das mãos dos arautos e promotores da "revolução de 1964", e seus principais usufruidores: abaixo ou acima da linha do Equador. Nesse particular, segundo Alfred Stepan (1986, p.12): "Os estrategistas do regime estavam compreensivelmente felizes com esse padrão de comportamento que sustentava mais a *liberalização* do que a *democratização*". Conclui o autor que, a partir das eleições de 1982, "os militares tinham, de fato, desenvolvido mudanças na doutrina formal e nas atitudes informais de apoio à *liberalização*, mas que o peso avassalador da doutrina, da lei e das atitudes estava longe de aceitar a *democratização*" (ibidem, p.19) Em abril de 1982, por exemplo, depois de tantos anos no poder, os militares tinham estreitíssima base de sustentação entre as elites. Nesse ano, o Instituto Gallup apresentou os dados de uma pesquisa que indicava que mais de 90% do grupo econômico de maior renda em São Paulo consideravam ter chegado o momento em que se fazia necessária a reinserção das eleições diretas para presidente. Nessa mesma pesquisa, aparecia o dado segundo o qual 60% dos entrevistados, de grupo com alta renda, acreditavam que os militares defendiam seus próprios interesses. Dois terços dos entrevistados não acreditavam que os militares pudessem promover a moralização da política e acabar com a corrupção. Assim, ainda de acordo com Alfred Stepan (1986), cuja argumentação aproxima-se àquelas de Marilena Chaui (1986, p.12) nas referências já apresentadas:

> Num contexto autoritário, "liberalização" pode significar mistura de mudança de orientação política e sociais, tais como o abrandamento da censura nos meios de comunicação, um maior espaço de atuação para a organização de atividades autônomas da classe trabalhadora, a reintrodução de algumas salvaguardas legais para os indivíduos, como o *habeas corpus* por exemplo, a libertação de quase todos os prisioneiros políticos, o retorno dos exilados políticos, algumas medidas, talvez, para melhorar a distribuição de renda e, mais importante ainda, a tolerância em relação à oposição política. A

> "democratização" acarreta uma liberalização, embora seja um conceito mais amplo e especificamente político. A democratização requer uma contestação aberta pelo direito de disputar o governo, e isto, por sua vez, requer eleições livres, cujos resultados determinam quem irá governar. Utilizando essas definições, fica claro que pode haver uma liberalização sem democratização. A liberalização diz respeito, fundamentalmente, à sociedade civil. A democratização, fundamentalmente à sociedade política.

Apesar de o processo de distensão política ou gradualismo ter se iniciado no governo de Ernesto Geisel (1974-1979)[63] – cujo período corresponde à falência do chamado milagre econômico brasileiro –, há controvertidas versões acerca da indicação do general à Presidência da República. No livro *Ernesto Geisel*, de Maria Celina d'Araujo e Celso Castro (1997), organizado a partir de entrevistas concedidas por Ernesto Geisel, os autores apresentam uma afirmação do general segundo a qual, depois de terem sido apresentados nomes à sucessão do general Emílio Garrastazu Médici (tendo em vista os interesses internos e antagônicos nas Forças Armadas, representados pelos militares do grupo da linha dura e aqueles do grupo dos moderados), o seu teria vencido e sido anunciado em junho de 1973. Considerando para além do fato de ele ser presidente da Petrobras, chefe do Gabinete Militar no governo Castello Branco e ser o irmão mais jovem do ministro do Exército, Orlando Geisel. Por conta do currículo, alega o general Geisel que seu nome vencera os outros, e também por haver ainda no país focos de resistência que precisariam ser vencidos. Assim, afirma o general:

> O civil [Leitão de Abreu] ainda não teria condições de enfrentar esse problema [focos de luta armada]. A revolução ainda não teria chegado ao fim. Vejam o seguinte. Quando assumi a presidência, estabeleci que meu propósito era alcançar a normalização da situação do país, mas que essa operação tinha que ser feita com segurança. Não se podia liberar o país e daí a pouco ter que voltar atrás. Era uma operação gradativa, lenta. Esse era o conceito que se tinha dentro das Forças Armadas. Não se poderia, de repente, estabelecer a liberalização de todos os problemas, porque as forças subversivas continuavam em menor ritmo, em menor escala, mas continuavam. Conspiração daqui, conspiração dali, movimento aqui, um roubo de banco ou de armas acolá, um assassinato etc. (D'Araujo; Castro, 1997, p.259-60)

Geisel, ciente da responsabilidade de reconduzir o processo de liberalização do regime, mas com o fito de esclarecer a todos a situação e os prazos para essa transição, afirma, em discurso de 19 de março de 1974, que os "instrumentos legais de exceção" permaneceriam como recursos potenciais até que fossem "superados pela imaginação política criadora, capaz de instituir, quando oportuno for, salvaguardas positivas dentro do contexto institucional" (Cruz apud Cheresky; Chonchol, s. d., p.43).

A verdade é que o general Médici e o grupo da linha dura, que ele representava, haviam perdido o controle do processo de sucessão. Por intermédio de Geisel e Golbery, venceram os castelistas; assim, pela ótica daqueles da linha dura, estavam certos de que o "fervor revolucionário" diminuiria. Dessa forma, afirma Skidmore (1988b, p.299-300) que, pela

condição de Orlando Geisel encontrar-se no Ministério do Exército,

> [...] os castelistas assumiram o posto de comando. Orlando era ajudado pelo fato de que muitos oficiais linha-dura mais jovens, que exigiram medidas radicais em 1964, 1965 e 1968, estavam agora preocupados com suas carreiras, já que dissentir da sucessão poderia prejudicar suas futuras promoções. Médici e seus aliados foram superados em habilidade.

No processo de distensão, uma série de renhidos e conflituosos interesses intramilitares, tanto de natureza institucional como de natureza individual,[64] contribuiu para a permanência de grupos paramilitares, como foi o caso, não só em São Paulo, do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). À democracia que se anunciava, no governo Geisel, "de forma lenta, gradual e segura/estável distensão", como dizia o *slogan*, talvez não fosse possível e nem se quisesse acabar com organizações como essas. De certa forma, de acordo com determinados interesses, as ações de grupos dessa natureza ajudavam a disseminar o medo; sinalizando, portanto, um (des)controle em relação aos excessos. Assim, sob a ótica desse e de outros agrupamentos assemelhados, os chamados excessos democráticos ou legalistas poderiam desencadear a ira dos anônimos integrantes do grupo, o que queria dizer ações terroristas. Tanto isso é verdade que, em ocasiões específicas, alguns desses autodenominados "paladinos da exceção", além de ações como bombas na casa de militantes de esquerda, adotaram as bancas de jornais como inimigas. Do mesmo modo, a Livraria Capitu, na Rua Pinheiros, 339 – em São Paulo, em cuja vitrina havia pôsteres de Che Guevara, foi atacada, depois de ameaças anônimas por telefone, pela mesma organização e por idênticos motivos. Esse expediente usado pela organização juntava-se a tantos outros, como: enviar cartas anônimas, seguir de modo declarado os indivíduos, anotar ostensivamente placas de automóveis, solicitar nomes completos de vizinhos. Em 1980, a organização de extrema direita Falange Pátria Nova, que já havia sequestrado o jurista Dalmo de Abreu Dallari,[65] enviou nota ameaçadora ao jornal *Diário Popular*, publicada em 12 de julho de 1980:

> A organização clandestina que se intitula *Falange Pátria Nova* reivindicou a responsabilidade pelo atentado ao jurista Dalmo de Abreu Dallari, enviando carta à nossa redação. Eis o texto da mensagem: A *Falange Pátria Nova* assume a responsabilidade pelos "avisos" ao anti-patriota Dalmo Dallari e comunica que os próximos serão os indivíduos e entidade abaixo-relacionadas: Angélico Sândalo, Fernando Moraes, Idibal Pivetta, Helena Greco, Modesto Silveira, Geraldo Magela, Ruth Escobar, Sindicato dos Bancários de São Paulo, Teatro União e Olho Vivo, Sindicato dos Médicos, Pastoral da Zona Leste e Cebrade. (apud Vieira, 2007, p.261-2)

Ainda a esse respeito, comenta Thomas Skidmore (in Stepan, 1988, p.59):

> Nem todo mundo estava a favor da liberalização, e seus opositores clandestinos preparavam uma campanha de violência. Durante o ano de 1980 e o começo de 1981, o Brasil foi sacudido por uma série de incidentes violentos. As bancas de jornal, por exemplo, receberam notas ameaçadoras ordenando que parassem de vender publicações esquerdistas. Alguns que se recusaram a obedecer tiveram suas bancas explodidas por bombas no meio da

noite.

Apesar de o general Ernesto Geisel ter conseguido fazer seu sucessor, como ele também das fileiras castelistas, a linha dura do Exército tentava mobilizar-se, buscando desestabilizar o processo de liberalização do regime. Como lembra Skidmore (in Stepan, 1988, p.58-9):

> Nem toda a violência era sem sangue. Uma carta-bomba mandada para a Ordem dos Advogados do Brasil matou a secretária que a abriu. Poucos duvidavam de que o ataque viera da direita. Em 30 de abril de 1981 aconteceu uma explosão ainda maior. O incidente começou quando um tenente e um sargento do Exército (à paisana) da polícia política do DOI-CODI entraram de carro no estacionamento do Rio (Riocentro) onde estava ocorrendo um concerto em benefício de causas esquerdistas. A bomba explodiu no carro, matando o sargento e ferindo gravemente o tenente.

As bombas no Riocentro – a segunda delas fora colocada em uma caixa de força – não feriran ninguém. De acordo com ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel, entretanto, aquelas bombas teriam "explodido o governo". Naquele momento, o empresariado e parte da burguesia, que majoritariamente havia apoiado o golpe, não eram mais favoráveis nem à manutenção do estado de excepcionalidade nem ao determinado e explicitado tipo de ações. Nesse particular ainda (como *sói acontecer*), a instalação de um Inquérito Policial Militar (IPM) para determinar a responsabilidade da ação não progredia e acabou por não apurar nada. Apesar disso, o general Figueiredo deixou claro que não queria mais bombas. Esse evento promove a saída do general Golbery do Couto e Silva do governo. Inicialmente, o ministro passa para o Tribunal de Contas e dali insere-se no mercado empresarial e aceita convite para trabalhar como presidente da filial da empresa Down Química, braço brasileiro da multinacional norte-americana.

Ainda, com relação ao episódio Riocentro, e talvez com os olhos "plantados mais adiante", Tancredo Neves (apud Stepan, 1986, p.69), líder da ala moderada do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), confiante na irreversibilidade do processo de liberalização, teria afirmado:

> Os militares farão as eleições porque precisam delas. Uma vez que as eleições forem efetuadas, haverá uma grande pressão para que sejam respeitadas. Não há, no Brasil, uma tradição que não aceite as eleições. Eles não prorrogarão o mandato porque isto desmoralizaria o sistema completamente.

Acerca dessa mesma confiança nas eleições e do abalo na legitimidade dos militares em 1981, José Sarney (apud Stepan, 1986, p.69), então senador e presidente do PDS, – que servia muito bem aos militares –, dá uma declaração muito interessante, que naturalmente interessa aos militares da Sorbonne – defendendo a tese e tendo certeza de que seu partido faria o próximo presidente civil:

> Eles têm razões institucionais para deixar o poder. Enquanto instituição, eles não têm legitimidade para governar. É uma questão diária em suas vidas. Os militares não sentem que têm poder no governo. Eles sabem que não estão preparados para tomar as decisões

econômicas difíceis. Os tecnocratas as tomarão, mas os militares absorverão a responsabilidade. É difícil encontrar oficiais militares que aceitem a política de Delfim.

Com o processo de distensão do regime estrategicamente traçado pelos generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva, foi apresentado um novo decreto, promulgado em 25 de abril de 1980, substituindo a antiga normatização dos processos de censura durante o período ditatorial.[66] De modo sintético, com relação à nova lei, inserida nas propostas de distensão, as eleições de 1974, que se caracterizaram em uma espécie de plebiscito contra o governo, apontaram um crescimento das oposições: 16 senadores do MDB venceram em 21 estados. Maria Aparecida de Aquino (1999, p.59-61) apresenta várias planilhas com dados quantitativos de matérias censuradas no jornal *O Estado de S. Paulo*. Em uma dessas planilhas, há dados segundo os quais, de março de 1973 até janeiro de 1975, de 1.136 matérias, 39 editoriais e 54 matérias assinadas, houve, por exemplo, 139 vetos em novembro de 1974. Do mesmo modo, no semanário *O Movimento*, de 7 de julho de 1975 a 5 de junho de 1978, 840 matérias foram censuradas (ibidem, p.132-5)

Ainda com relação ao assunto eleições, em 24 de junho de 1976, o governo promulga um decreto, conhecido como Lei Falcão (Lei nº 6339/76 – alusão ao nome do então ministro da Justiça Armando Falcão), com o objetivo de criar restrições à propaganda eleitoral, sobretudo no rádio e na televisão. Tal propósito, além de manipulação do eleitorado, visava impedir o debate político e o controle do Congresso Nacional. Os programas eleitorais veiculados pela televisão eram rigorosamente patéticos. Não havia quem deixasse de comentar, entre o deboche e a pena de si mesmo, na condição de eleitor obrigado a votar em processo próximo às paródias e bufonarias populares apresentadas com relação aos poderosos. Em fotos 3x4, em preto e branco; com músicas incompatíveis ao fundo, na condição de *Leitmotif*; uma voz propagandeava um *curriculum vitae* absolutamente sucinto do candidato, apresentando seus "feitos e qualidades". Segundo Thomas Skdimore (in Stepan, 1988, p.40-1), tratava-se da: "difusão apenas de fotos dos candidatos com resumos falados inócuos sobre cada um. Era uma reação tardia à campanha de 1974, quando o MDB usou com sucesso a televisão para gerar uma grande vantagem política nas semanas finais".

Ao lado dessa patética, mas estratégica forma de tentativa de manutenção no poder, em 2 de abril de 1977, sob a alegação de que as oposições exerciam a "ditadura da minoria", o general Geisel fecha, com base nos atos institucionais, o Congresso: para ganhar tempo e conseguir perpetrar mais algum tempo no poder. Com esse estratagema, o governo criou, pela Emenda Constitucional nº 8, formada por 14 emendas e três artigos, de 14 de abril de 1977, o chamado "pacote de abril" que essencialmente previa:

- Redução do *quorum* exigido para emendas à Constituição, de maioria de dois terços para maioria simples. No Senado, por intermédio de um colégio eleitoral – praticamente controlado pelo governo em todos os estados –, cria-se a figura do "senador biônico". Por meio desse estratagema, o governo consegue tranquilidade para manter parte de seus interesses até 1986 (tendo em vista ser de oito anos o cargo desse novo tipo de senador).

Por último, com essa medida, o governo, de saída, contava com 27 das 66 cadeiras ao Senado, cargos atribuídos e facilitados àqueles políticos que deviam favores ao governo e que, por conta disso, votariam a favor dos projetos de seu credor.

- Para suceder Geisel, amplia-se de cinco para seis anos o mandato do novo presidente da República. O processo presidencial deveria ocorrer em outubro do ano anterior ao de sua posse. Como as eleições para o Congresso aconteceriam em novembro, o governo garantia, já em 1978, a eleição do novo presidente pelo colégio eleitoral existente à época do "pacote de abril". Além disso, garantia, também, certos nomes existentes, como delegados para o colégio eleitoral das assembleias estaduais.
- Manutenção inicial do processo de eleição indireta para governadores dos estados. O general Figueiredo, três anos depois, anula essa decisão tentando impedir as coligações (ou reunificação tática) no sistema já multipartidário.
- A Lei Falcão, tendo em vista o sucesso das oposições na campanha de 1974, estende-se às eleições nacionais. Além disso, com o objetivo de aumentar o grau de incerteza do sistema eleitoral, o governo acena com todo o processo de eleição direta em um único evento. Indiretamente, o objetivo inicial parecia prender-se ao cancelamento das eleições marcadas para o ano seguinte.

Era uma ditadura, apresentada em cenário de aparência democrática, na qual boa parte de seus representantes era eleita em "colégios eleitorais". Tratava-se de apenas mais um golpe da censura. Governadores, prefeitos e senadores biônicos. Da mesma forma, tanto os eleitores do colégio eleitoral como a própria censura eram biônicos.[67]

Dentre os documentos produzidos no período, criticando ironicamente os "excelentes serviços prestados pela censura" para manutenção dos militares e seus asseclas no poder, Tom Zé (1987, p.2), provavelmente fazendo uma paráfrase ao texto *Carta ao pai*, de Franz Kafka, escreveu a sua:

Carta ao Censor

Ditadura, democracia, parlamentarismo... Que nome daremos à nossa escravidão?

Prezado Senhor:

Eu não gosto do tipo de rapazinho insidioso que se esconde na redação de um jornal para valentias que não teria coragem de dizer ao senhor aí, na sua sala da censura, na Polícia Federal. Não pratico essa coragem covarde. Por isto, o que lhe darei é respeitoso e leal, senhor censor. Não espero, tampouco, que juntos passemos a praticar os papéis de caça e caçador. Talvez até seu trabalho, assim, criasse para minha obra uma evidência maior, mas tal e tanta não me tentam. Não, quero somente levar ao senhor algumas considerações justas e indignadas.

Senhor Censor:

O ar que cada geração respira, em certa idade, é a REBELDIA. Não o digo eu. Veja nas religiões, veja na Teosofia, veja nas cosmogonias. O senhor mesmo, por exemplo, para se cristalizar como Ser, precisou dessa rebeldia. E ela lhe foi concedida, tanto que sua semente cresceu, galgou espaço, e agora exerce uma função importante. Mas, negando a seu filho a graxa com que ele vai metabolizar sua rebeldia arquetípica, esse filho não chegará nem ao que o senhor chegou. Portanto, o senhor está minando a estrada por onde ele vai passar.

GRANDE-PAI-PÚBLICO

Mas isto é pouco, isto é uma amostra. A verdadeira calamidade é que a sua função de censor o transforma num Grande-Pai-Público de toda uma geração, cuja estrada fica cheia de mata-burros, cujas células não podem se oxigenar, cuja eletricidade não encontra fios, cujo edifício não encontra solo. Cada homem contém a microhistória do Homem, senhor censor. E em cada homem se repete a sequência tese, antítese e solução. Neste mundo moderno que abandonou os contos de fada, nós, os cantores e poetas, temos que fazer de nossas peças crimes. Uma canção tem que ser um crime. Um crime, no mínimo, para que a violência congênita do ser humano "trabalhe" no mito; para que esse crime no mito elabore sem necessitar o consentimento. O senhor sabe, senhor censor? Aristóteles também pensava assim, e os gregos davam tanta importância a isso que usavam a Tragédia para "aliviar" as gerações. Já nós, aqui e agora, precisávamos daquela canção censurada para fazer catarse. Aquelas canções que o senhor me negou cantar vão fazer falta ao seu filho. Tanto ao seu filho pessoal e querido, quanto ao seu filho público e multiplicado, seu filho-geração. O senhor vê o que acontece no país agora, senhor censor?

ALIANÇA FRENTE AMPLA

Acho que nem eu nem o senhor estamos satisfeitos. Eu, por exemplo, pergunto: – e agora, poder civil, a quem poderei culpar? Talvez o senhor tenha palavras diferentes para dizê-lo, mas ambos estamos indignados. Então, senhor censor, procurando em mim, no âmago do meu ser, uma atitude patriótica, um ato de amor pelo país, fiz o que? Fiz aquelas canções que o senhor proibiu. Donde se vê que nós dois estamos em acorde e desacordo. Sim, pois, embora o senhor não possa talvez dizê-lo publicamente, ambos estamos decepcionados com a incapacidade e a corrupção que nos gere. Assim, estamos acordes quanto à doença, mas apartados quanto ao médico e a práxis.

Por isto lhe peço, senhor censor, que, irmanados nesse desamparo nosso, desamparo que verga nossas diferenças pessoais, tentemos soletrar um nome ou um título. Um rótulo que procuraremos nos dicionários, gírias e neologismos... Ditadura, democracia, parlamentarismo, que nome daremos à nossa escravidão comum?

Respeitosamente, seu criado,

TOM ZÉ.

Emir Sader (1992), ao escrever o prefácio de obra publicada em 1990 sobre Gramsci, de certa forma, ilumina a questão dos modos pelos quais, tomando algumas teses do filósofo

italiano, a manipulação da opinião pode ocorrer por intermédio da democracia formal. Nessa medida, aponta o reducionismo a que ficou submetida a política por uma versão economicista do marxismo, abrindo caminho para o liberalismo, cujo processo pressupõe o ocultamento dos conflitos sociais diante de uma concepção abstrata de cidadania. Havia eleições naquele momento, o que significava dizer que o país estava em processo de democratização, mas o caráter público da política, como expressão de experiência original da pólis, não existia. Tratava-se, no caso em epígrafe, da criação também do que se poderia designar de candidatos-mercadoria. Dessa forma, assim comenta o autor:

> A política, que originalmente significava tudo o que se refere à esfera social, pública e cidadã, foi submetida nas últimas décadas a um processo de abastardamento. Objeto do *marketing* eleitoral, a política foi redefinida como a arte do possível num outro sentido – o de que a disputa da consciência social das pessoas se dá no plano da simbologia publicitária. As campanhas eleitorais abandonaram as praças pelas salas de visita ou de jantar, a pertinência ao povo trocada pela privacidade da família, o público transfigurado num somatório de privacidades. (Sader, 1992, p.9)

Entre as marcas e expressões mais radicalizadas do processo político brasileiro, iniciado em 1964, encontram-se as determinações exaradas pelos militares apresentadas no Ato Institucional nº 5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968[68] e dado já como morto em 31 de dezembro de 1978. Entre outros motivos, a vitória, em 1978, do PMDB nas eleições deveu-se à grave crise econômica, pelas reiteradas idas do Brasil ao FMI, pela política de arrocho salarial, pelo déficit da balança de pagamentos, pelo assassinato de Alexandre Baumgartem (ocorrido em 13 de outubro de 1982),[69] pelo escândalo Delfim, pelo escândalo do evento do Riocentro...

Então, depois de dez anos de barbárie e obscurantismo, com relação à data do "término do AI-5", em 31 de dezembro de 1978, assim aparecia, em manchete de primeira página do *Jornal do Brasil*, como se dava o desmanche da ditadura militar, transcrito por Elio Gaspari e José Silveira (Gaspari et al., 2000, p.26):

> REGIME DO AI-5 ACABA À MEIA-NOITE DE HOJE
>
> À meia-noite de hoje o Brasil sai do mais longo regime ditatorial de sua História. Dez anos e dezoito meses depois de sua edição, o Ato Institucional nº 5, que suspendeu liberdades individuais, eliminou o equilíbrio entre os Poderes e deu atribuições excepcionais ao Presidente da República, encerra sua existência.
>
> O Presidente Ernesto Geisel, que governou com o Ato e comandou a política de extensão que o revogou, passa a última noite do ano – e do regime – na granja do Riacho Fundo. O General Figueiredo, que receberá o Governo sem poderes arbitrários, começará o ano na Granja do Torto, também em Brasília.
>
> A partir de meia-noite:

§ O brasileiro passa a ter direito ao *habeas-corpus* nos casos de crime político.

§ Os mandatos parlamentares voltam a ser invioláveis. O Executivo não pode mais cassá-los.

§ Os direitos políticos tornam-se permanentes. O Executivo não pode mais suspendê-los sem amparo judicial.

§ O Congresso passa a funcionar por delegação popular. O Executivo não pode mais colocá-lo em recesso.

§ O Poder Judiciário recupera suas prerrogativas.

§ Os funcionários públicos recuperam o direito de só sofrerem punição de acordo com as leis. O Executivo não pode mais demiti-los ou aposentá-los.

§ O Direito brasileiro livra-se da pena de morte, da prisão perpétua e do banimento.

§ Os Estados recuperam parte de sua autonomia. O Executivo não pode mais colocá-los sob intervenção sem licença do Congresso.

§ Desaparecem da legislação nacional as siglas AI (Ato Institucional) e AC (Ato Complementar).

JORNAL DO BRASIL, 31 DE DEZEMBRO DE 1978.

Com o fim do AI-5, expiravam também a anarquia e as permanentes disputas internas de poder que campeavam, desde há muito tempo, no próprio Exército brasileiro. Exemplo disso foi a demissão, em janeiro de 1976, do general Ednardo D'Ávila Mello, no comando do II Exército, quando, por tortura, foi morto o metalúrgico Manuel Fiel Filho. Do mesmo modo, em 12 de outubro de 1977, com a demissão do general Sylvio Frota, que urdia com outros militares da linha dura a sucessão do general Ernesto Geisel. Por intermédio desta última ação, Geisel rompeu com a tradição segundo a qual o Ministro do Exército teria a prerrogativa de dispensar de suas funções o presidente. Apontado como um dos únicos comandantes de Exército a opor-se e a obstaculizar a prática de tortura nos dois períodos em que chefiou o I Exército (entre 1971 e 1974), Frota possuía dados de que provavelmente não teria chances de assumir a Presidência da República, motivo pelo qual passou a lançar sua candidatura entre os militares da linha dura.

Entre as ações ousadas de Frota, destaca-se uma visita ostensiva ao Congresso Nacional com uma comitiva composta por 43 oficiais-generais, em setembro de 1976. Alguns deputados passaram a apoiá-lo, formando uma facção frotista que, em setembro de 1977, já contava com aproximadamente 90 deputados. Em tese, Frota baseia sua campanha em oposição à retórica liberal – que, na ocasião, exigia retorno ao Estado de direito – e na manutenção das Forças Armadas, como núcleo decisório e de poder.

O general Geisel, que sempre fora um estrategista extremamente articulado, detona uma guerra contra Frota, assim relatada por Kucinski (1982, p.70-1):

Se, antes, generais como Cordeiro de Farias passavam vinte ou trinta anos na ativa,

tornando-se caudilhos de liderança indisputada, com Castello não ficam mais do que 12 anos. E Geisel explora a fundo essa nova regulamentação dinamizando de tal forma as promoções que com ele os generais passam mais tempo fazendo e desfazendo malas do que qualquer outra coisa. [...]

Para aumentar a chance de promoção dos poucos "castelistas" existentes, Geisel muda de novo o regulamento, baixando o decreto 6362, de setembro de 1976, que manda o Alto Comando incluir dois nomes por cada vaga de general posterior à primeira, para escolha do presidente – e não um apenas.

Geisel cuidou também de reduzir a capacidade logística de cada general comandante, cortando cotas de combustível – a pretexto da crise de petróleo – e restringindo o acesso aos arsenais. Nos primeiros dias de outubro de 1977, ele se julgou preparado para seguir os conselhos do seu irmão Orlando, demitindo Frota. O dia escolhido é 12 de outubro, feriado local, dia de total desmobilização no Setor Militar Urbano, onde se localizam os comandos do Exército em Brasília.

Na véspera, dia 11, Geisel secretamente convida o general Bethlem, que está de férias no Rio – o mesmo do manifesto a favor de Frota, em setembro de 1977] – para ser o novo ministro. Lisonjeado, Bethlem [este havia aderido à campanha de Frota] aceita imediatamente. Essa será a primeira de uma série de grandes e pequenas traições que em 24 horas levarão ao isolamento total de Frota. O III Exército, sob o comando de Bethlem, está neutralizado. [...]

Tomadas todas essas precauções, Geisel ordena que todos os funcionários-chave do Palácio estejam a postos no dia seguinte às oito da manhã. Às oito e meia do feriado, o general Frota é despertado por um telefonema do general Hugo Abreu que o chama ao Palácio. Meia hora depois, Frota, surpreso, escuta de Geisel que está demitido, e sai do Palácio para o Setor Militar Urbano. [...]

Uma vasta operação é organizada pelo chefe do gabinete militar, general Hugo Abreu, para recepcionar os generais no aeroporto de Brasília logo que desembarcassem, impedindo que se dirigissem ao Setor Militar. [...] O golpe consumou-se no aeroporto. [...] Às quatro da tarde, perfilados no Palácio, os generais assistem à posse de Bethlem. Duas horas depois, vendo que era inútil tentar resistir, o próprio Frota transmite o cargo a Bethlem no QG.

Com relação ainda aos descaminhos e problemas que a caserna trazia ao presidente em exercício, afirma Elio Gaspari (Gaspari et al., 2000, p.15-6):

O problema do Exército era a tortura. O problema da tortura estava na indisciplina do aparelho de segurança e informações. O problema da indisciplina desse aparelho era a anarquia instalada no Exército. Transformada em política de Estado, a tortura derivara da anarquia dos primeiros meses de ditadura e produzira um novo tipo de desordem. O desembaraço do aparelho repressivo desmoralizava o governo e suas práticas bloqueavam-lhe a iniciativa política. Vale lembrar que desembaraço não significava poder paralelo ou

maquinação clandestina. Todos os torturadores eram funcionários públicos no exercício de suas funções, a tortura lhes dava gratificações e mimos burocráticos [...]. A tese segundo a qual as violências e mortandades foram obra de oficiais agindo à margem da estrutura do Estado é falsa. Covarde mistificação. Os torturadores eram agentes qualificados do governo.

Apesar de, nos subterrâneos da ditadura, terem sido empregadas formas bárbaras de repressão, principalmente contra indivíduos ou grupos de oposição, em geral da luta armada, foi um período de inúmeras contendas e de tentativas de reconstrução da vida democrático-participativa e de lenta reconstituição da sociedade civil. Nesse processo de reconstrução, que revê sistemas e procedimentos, é natural que a arte também se revisitasse. Bernardo Kucinski (1982, p.17-8), até que se alcançasse essa lenta reconstituição da vida civil, afirma:

> O conceito de "inimigo interno" fazia parte da nova doutrina de Segurança Nacional que os "castelistas" haviam recebido de seus amigos norte-americanos durante a "guerra fria", quando criaram a Escola Superior de Guerra. Ali, inculcavam essa doutrina sistematicamente na cabeça dos oficiais, preparando-os para o combate ao seu próprio povo. [...] Subversão combate-se muito mais com vigilância, delação, espionagem e tortura, do que com tanques e canhões. Assim, quando a luta contra as guerrilhas chegou ao fim em 1972, estava consolidado um estado policial, uma complexa teia de organismos de espionagem que tinha no seu centro nevrálgico o Serviço Nacional de Informações, criado, aliás, pelo "castelista" Golbery do Couto e Silva logo após a vitória do golpe militar, a partir de um antiquado Serviço de Informações e Contra-Informações. [...] Em junho de 1980 a revista *Isto É*, após ouvir o meio militar, estimou em 250 mil o número de agentes em tempo integral ou parcial de todo esse complexo de redes de informação, mas dizia que incluindo colaboradores eventuais o total poderia chegar a 1 milhão.

A partir de estratégia política, urdida principalmente por Golbery do Couto e Silva – desde 1974, quando o partido do governo começou a perder terreno nas eleições –, no primeiro ano de governo do general Figueiredo, reorganiza-se o sistema político-partidário. Com relação ao último militar como presidente, o general Figueiredo foi mais um "cavaleiro de triste figura": basicamente, ao tomar posse, por intermédio de expediente bastante bravateiro, teria declarado diversas vezes ser capaz de dar porrada em quem o impedisse de transformar o país em uma democracia. Além disso, afirmava ter participado do processo sucessório o menos possível e que só o fizera para que não "saísse bofetão" (cf. Couto, 1999, p.178). Findo seu governo, o mesmo presidente, sem passar a faixa presidencial ao seu sucessor, pediu literalmente que o esquecessem. Foi o que aconteceu: sua obra como homem político não teve importância para o povo. Segundo Mariangela Alves de Lima, em entrevista a mim concedida, e já mencionada, por meio de feliz e oportuna lembrança, afirma que o general Figueiredo era muito mal-interpretado:

> Mas, na verdade, o Matraga [de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, espetáculo de 1985 dirigido por Antunes Filho] fala a mesma coisa, não é?! Ninguém lembrou disso, mas ele diz: "Eu vou pro céu, nem que seja à porrada". Figueiredo falou a mesma coisa e foi ridicularizado pelo Brasil inteiro. Mas dá para entender que certo tipo de bruto não tem jeito. Só chega ao céu à porrada.

O último dos generais no poder – fora um dos "coronéis revoltosos", participou do golpe militar de 1964 e "foi feito por ele" – teve uma súbita ascensão ao generalato e ao cargo de presidente da República. Tratava-se, segundo fontes consultadas, de um oficial relativamente obscuro, mas fruto de um processo designado por sucessão negociada. Depois do episódio Sylvio Frota, era preciso escolher um militar cujo nome viesse a somar apoio de diversas facções militares. Naquela altura, era fundamental que esse nome correspondesse, segundo Bernardo Kucinski (1982, p.73), a "uma personalidade não conflituosa, de temperamento ameno, com amigos em todos os grupos e, se possível, sem inimigos. [...] assim surgiu das sombras dos serviços de informação o general Figueiredo". Apresentada a indicação do general Figueiredo, apesar dos cuidados na escolha do nome a suceder o general Geisel (a propaganda palaciana insistia em apresentar o general Figueiredo como um democrata que queria honrar a memória do pai, que fora perseguido e exilado pela ditadura de Vargas), surgem nomes e grupos tentando contrapor-se ao possível sucessor do atual presidente. Entre esses nomes, podem ser citados: a Centelha Nacionalista, formada por aproximadamente 60 oficiais, que apoiava o nome de Euler Bentes Monteiro; Movimento Militar Democrático Constitucional, formado por mais ou menos 50 coronéis, liderado por um antigo e cassado capitão de corveta: Dalmo Honaiser; o todo poderoso e golpista senador por Minas Gerais e dono do Banco Nacional, Magalhães Pinto – que acabou por receber apoio da "Centelha" e também do ministro Severo Gomes –; Operação Tuxaua, coordenada basicamente pelo general Hugo Abreu, que forçava o MDB a assumir a campanha do general Euler Bentes Monteiro. Com a aceitação do nome do general Bentes Monteiro, foi realizada uma série de comícios em várias cidades do Brasil, com significativo número de participantes, sem que o general conseguisse empolgar os quadros de oposição popular. Assim, mais esse cavaleiro solitário, como tantos outros, "morreu na praia":

> Sem respaldo das correntes organizadas, Euler não teve forças para vencer a inércia do MDB. A cúpula do partido, dominada pelo colégio de "notáveis", senadores que viam como etapa seguinte em suas carreiras os governos de seus respectivos Estados nas eleições de 1982, não tinha interesse numa campanha que punha tudo em risco, inclusive as próprias eleições. Caso fosse vitorioso, ou o sistema dominante viraria a mesa, ou Euler seria presidente e todo o resto perdia a importância. [...]
>
> Assim, a campanha, sabotada pela cúpula do MDB, viu-se reduzida à concepção militarista da "operação Tuxaua" de sua base militar, numa conspiração e não uma ação política. (Kucinski, 1982, p.85)

Tantos fossos entre o anunciado e a impossibilidade do real materializado no desejo da vida social, de certa forma, aproximam-se também ao ocorrido com o PMDB. De uma frente de oposições, organizada como decorrência do golpe civil-militar de 31 de março e refeita pela tutela e pelo consentimento do mesmo Estado autoritário, o partido amplia cada vez mais sua atuação. Das expressivas vitórias eleitorais conquistadas a partir de 1978 contra a Aliança Renovadora Nacional (Arena), em que muitos senadores da oposição foram eleitos até 1983, já em sistema pluripartidário, o PMDB continuava sendo uma grande federação, abrigando grupos e tendências políticas distintas. Dentro do partido, conviviam moderados, neoautênticos,

esquerda independente (essa realidade existia em outros partidos também). Participavam do PMDB autênticos (chegou a contar com 40 integrantes) que contestavam a direção conservadora do partido, moderados, pessedistas, esquerda independente – também chamados de "capuchinhos" – e integrantes do PCB, do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8),[70] estes últimos divididos em pequenos agrupamentos.

Assim, mesmo com um ou outro candidato desligando-se do partido, uma redefinição inicia-se a partir de 1987. Nessa data, no mês de setembro, quando Marco Maciel anunciou o fim da Aliança Democrática, que havia selado compromisso entre o PMDB e o Partido da Frente Liberal (PFL), até a promulgação da Constituinte, o chamado grupo histórico do PMDB, formado, entre outros, por Pimenta da Veiga, Mário Covas e Fernando Henrique Cardoso, em janeiro de 1988, exige o rompimento do partido com o governo, sem que isso ocorresse. Segundo apuração feita em fontes documentais, por conta dessa recusa, surge o chamado Bloco Independente, que se constitui em embrião do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), conhecido posteriormente como "partido dos tucanos", fundado em junho de 1988.

Como o sistema partidário compulsório, em 1974, tendia ao fortalecimento da oposição, a solução indicada, portanto, compreendia manter o partido do governo com outro nome e deixar que novas agremiações políticas se formassem brigando entre si. Tal estratégia tenderia a "rachar" a oposição e ainda poderia capitanear um ou outro político mais conservador para o partido governista. Em novembro de 1979, com a criação do chamado Pacote de Novembro, que previa a vinculação do voto para todos os cargos eletivos, propuseram-se o registro das chapas completas e a proibição de alianças entre os partidos. À presunção desse golpe de mestre, os novos partidos se formaram. A antiga Arena reagrupou-se a partir da criação do PDS; a maioria dos integrantes do antigo MDB, a partir de um golpe que irritou muito o governo, funda o PMDB. Outros partidos formaram-se em torno de antigos políticos, de certa forma, para aquele momento, legitimando as estratégias do general Golbery: o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), cuja disputa pela sigla havia colocado em contenda Leonel Brizola e Ivete Vargas, sendo esta última "a levar a taça"; o Partido Democrático Trabalhista (PDT), sob a coordenação de Leonel Brizola; o liberal conservador Partido Popular, de mais curta duração, sob o comando de Magalhães Pinto e Tancredo Neves, que posteriormente foi absorvido pelo PMDB; a opção socialista representada pelo PT, originado de processos de greve ocorridas no ABCD paulista. Delineado esse quadro eleitoral e realinhadas as novas formações partidárias, o Palácio do Planalto, embora nem todos reconhecessem, estava pronto para tentar manipular, ainda que por mais um tempo, a máquina eleitoral e a eleição dos novos governadores em 1982.

Ao longo do período de administração do Estado brasileiro pelos militares, foram várias as mudanças propostas no sistema eleitoral, principalmente pelo fato de os partidos situacionistas – Arena e PDS – terem, de eleição a eleição, perdido cada vez mais votos. Segundo dados estatísticos disponíveis, apresentados por Brasílio Sallum Junior (in Sola; Paulani, 1995, p.143), por exemplo, a proporção de votos alcançados pelo governo para a Câmara dos Deputados foi: 50,5% em 1966, 48,4% em 1970, 40,9% em 1974, 40,0% em 1978 e 36,7% em

1982.

No pleito eleitoral de 1982, vencido de certa forma pelas forças oposicionistas (principalmente nas grandes cidades brasileiras), foram eleitos 12 governadores do PDS, um do PDT e dez do PMDB. Dentre os eleitos, inúmeros políticos de expressão nacional: Franco Montoro, em São Paulo; Miguel Arraes, em Pernambuco; Leonel Brizola, no Rio de Janeiro; Tancredo Neves, em Minas Gerais; José Richa, no Paraná. Foi uma grande vitória das forças oposicionistas. A partir dessa vitória e da necessidade de encaminhar o Brasil ao Estado de direito, foi apresentada a tese segundo a qual a oposição deveria desenvolver uma campanha em prol das eleições diretas para eleger o presidente do Brasil, com as mensagens: "Diretas Já", "Muda Brasil" e "Eu quero votar pra presidente". A ideia das eleições diretas à Presidência começa a decolar e a ganhar adeptos em 1983, a partir de encontros que ficaram conhecidos como *showmícios*.

Dante de Oliveira, então jovem deputado pelo estado de Mato Grosso, eleito pelo PMDB, consegue as assinaturas de deputados e senadores necessárias para deslanchar institucionalmente o processo das eleições diretas para Presidência da República, por intermédio da então nomeada Emenda Dante de Oliveira. Em tese, a emenda tem, em essencialidade, o seguinte texto (apud Leonelli; Oliveira, 2004, p.88):

EMENDA DANTE DE OLIVEIRA

As Mesas da Câmara dos Deputados e do Senado Federal, no uso das atribuições que lhes confere o artigo 49 da Constituição, promulgam a seguinte Emenda ao texto Constitucional.

Art. 1°. Os artigos 74 e 148 da Constituição Federal, revogados seus respectivos parágrafos, passarão a viger com a seguinte redação:

Art. 74. O presidente e vice-presidente da República serão eleitos, simultaneamente, entre os brasileiros maiores de 30 anos e no exercício dos direitos políticos, por sufrágio universal e voto direto e secreto, por um período de cinco anos.

Parágrafo único. A eleição do presidente e do vice-presidente da República realizar-se-á no dia 15 de novembro do ano que anteceder ao término do mandato presidencial.

Art.148. O sufrágio é universal e o voto é direto e secreto; os partidos políticos terão representação proporcional, total ou parcial, na forma que a lei estabelecer.

João Hermann, Dante de Oliveira, Domingos Leonelli, Marcos Santilli e Authur Virgílio Neto, todos do PMBD, haviam se reunido anteriormente em casa do primeiro deles, criando um documento que foi revisto posteriormente, em reunião com Dante de Oliveira, Domingos Leonelli, Carlos Mosconi, Roberto Freire, Ibsen Pinheiro, cujos objetivos gerais previam:

– o grande objetivo da campanha: conquista de um governo legítimo de confiança nacional capaz de realizar a transição para a democracia e que teria como tarefa primeira a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte;

– necessidade de fixar a ideia da semelhança com a campanha da anistia;

– a proposta nascendo no Congresso Nacional viabiliza a participação das bancadas oposicionistas no processo sucessório e no grande jogo das negociações em torno do processo sucessório;

– estabelecer sempre a comparação entre as eleições diretas para presidente da República e para os governadores dos estados;

– ampla participação popular;

– baixo índice de abstenção e de votos nulos. (apud Leonelli; Oliveira, 2004, p.88)[71]

A partir dos princípios apresentados, houve significativo empenho de vários políticos como potenciais candidatos, caso ocorressem eleições diretas, à Presidência da República. Em 19 de novembro de 1983, em Poços de Caldas, o governador Franco Montoro elabora um manifesto pró-diretas, com a ajuda de Tancredo Neves. Esse manifesto acabou por ser assinado pela maioria dos governadores do PMDB, em ato solene, no dia 26 do mesmo mês e ano. A iniciativa, pelo que se pôde depreender, deixou o doutor Ulysses Guimarães, presidente do PMDB (chamado durante a campanha de "Senhor Diretas") secundarizado e de fora. Ainda com relação a Ulysses Guimarães – depois de a campanha "pegar" em São Paulo e em Goiânia, e vencidas algumas oposições a essa ação mobilizatória. O presidente do PMDB, Luiz Inácio Lula da Silva (presidente do PT) e Dotel de Andrade (presidente do PDT) fizeram parte do trio apelidado de "os três mosqueteiros das Diretas". A partir daí, os três mosqueteiros deram unidade à campanha e percorreram o Brasil defendendo a tese das Diretas.

No documento escrito por Franco Montoro e Tancredo Neves, constam as seguintes diretrizes:

1. Empenhar-se, juntamente com os governadores de todos os estados, numa campanha nacional pela eleição direta do presidente da República.

2. Propor que se engajem nessa campanha, além dos governadores, os congressistas, deputados estaduais, prefeitos, vereadores e representantes dos diferentes setores da sociedade civil.

3. A campanha pela eleição direta do presidente da República deve ter caráter suprapartidário e representar ampla mobilização nacional, com a participação dos partidos e de toda a população do país.

4. Não se deve cogitar, por enquanto, de candidatos à Presidência da República, para não enfraquecer a luta pela eleição direta. Todas as forças devem ser concentradas na campanha pelo reconhecimento do direito que o brasileiro tem de ser ouvido. (Cavalcanti, 2000, p.199-200)

O processo compreendido pelas Diretas Já foi ganhando maior número de apoios e de adesões (e, como não poderia deixar de ser, ficando cada vez mais cara aos seus promotores a

realização de tais manifestações)[72] cujos encontros basicamente foram apresentados pelo locutor esportivo Osmar Santos.[73] Em abril de 1984, o jornal *O Estado de S. Paulo* publica os resultados de uma pesquisa desenvolvida pelo Gallup segundo a qual 74% do eleitorado brasileiro eram favoráveis às Diretas. Nas capitais, esse número aumentava para 85%. Tancredo Neves, pela sua incansável capacidade de articulação política e de diálogo com indivíduos e grupos os mais diversos, na aparência contraditórios, pode ser inserido na categoria que no Brasil se convencionou chamar de "raposa da política". Excelente negociador, o político passou, ao longo de 55 anos de vida política, pelas seguintes agremiações políticas: Partido Progressista (antes de 1964); Partido Nacionalista Mineiro, Partido Social Democrata, Movimento Democrático Brasileiro, Partido Progressista, Partido do Movimento Democrático Brasileiro; ocupou vários cargos e foi o único político brasileiro a exercer o cargo de primeiro-ministro, de 7 de setembro de 1961 a 26 de junho de 1962 (período entre a renúncia de Jânio Quadros e a posse de João Goulart como presidente da República). Tancredo Neves, então eleito governador por Minas Gerais, em 1982, tido como negociador nato e pacificador de ânimos exaltados – que sempre buscou, nos diferentes momentos de crise política, o consenso –, via alarmado a tentativa de protecionismo descarado do governo João Figueiredo aos governadores nordestinos, eleitos pelo PDS, cujo partido começou a se dividir após o resultado eleitoral desfavorável. Em todas as fontes consultadas, e principalmente em *Diretas Já*, de Domingos Leonelli e Dante de Oliveira (2004), há o indicador segundo o qual os governadores do já cindido PDS sempre foram muito mais fiéis ao governo do que aos governantes. Dessa forma:

> [...] os políticos nordestinos correm com esperteza em direção à nova força que eles pressentem estar se formando.
>
> Tancredo joga, com enorme cuidado, com oportunismo desses líderes, sem desconhecê-los, mas tratando de não permitir que a sede dos trânsfugas derrubasse o pote da água morna da transição.
>
> Desqualifica seu encontro com ACM [Antônio Carlos de Magalhães] num domingo em Brasília, declarando que fora uma inconsequente conversa de vinte minutos, enquanto o governador baiano a classificava como uma proveitosa conversa de noventa minutos. Os 1970 minutos de verdade ou mentira que diferenciavam as versões se deviam à escala de prioridades de Tancredo: naquele momento de tensão e instabilidade para o presidente Figueiredo, era importante não agravar o ressentimento presidencial com as vacilações e as traições no seu próprio partido. Tancredo quer estabilidade política e emocional para a transição. [...] para Tancredo a sobrevivência do PDS é importante para o jogo democrático e para o fortalecimento das instituições. (Leonelli; Oliveira, 2004, p.377 ss.)

Estrategicamente, sem renunciar às críticas – às vezes severas, às vezes brandas – ao regime, Tancredo aceita a proposta de trégua do general Figueiredo buscando transformá-la em compromisso político, para não haver retrocessos no processo de liberalização do país. Ao aceitar a proposta do presidente, deixando descontentes tantos outros integrantes do partido,[74]

Tancredo assume o papel que caberia ao presidente do PMDB e, defendiam outros, à esquerda como um todo. Então, como interlocutor privilegiado, o governador de Minas Gerais incorpora a seu discurso expressões como: diálogo nacional, trégua, união nacional, pacto social, formação de comunidade nacional. Apesar de suas atitudes ambíguas, naquele momento Tancredo defendia a democracia, indo de um espectro a outro, no concernente às estratégias de luta. De certa forma, oficialmente, não fica clara a posição do político com relação ao processo sucessório; entretanto, pela sua ótica e também por interesses pessoais, havendo ou não eleições, era preciso garantir o processo democrático.

Suas declarações à imprensa, em março de 1983, foram exemplo contundente das afirmações anteriormente apresentadas. Em algumas, Tancredo apoiava a eleição direta; em outras, defendia um candidato por consenso; ou admitia – por incrível que pareça – as duas hipóteses, aludindo ao realismo da previsão de eleição indireta, mas defendendo a existência, "'no estaleiro', de uma emenda para as Diretas. [...] o patrimônio moral e político acumulado por ele em cada um desses grandes lances inibiram enormemente os inimigos da democracia, ainda fortes e poderosos no governo Figueiredo" (ibidem, p.94-5). Habilíssimo interlocutor, Tancredo Neves jamais deixou de conversar com os representantes do Planalto. Por seu perfil, habilidade para negociar e trajetória, o político encaixava-se, desde o início, às propostas da chamada transição negociada, na qual o consenso substituiria qualquer forma de coação. Tancredo se caracterizava em excelente mediador nesse processo, mas, político ladino que era, acabou por ser indicado como representante das oposições ao Colégio Eleitoral para presidente da República, tornando-se o candidato, também "adotado" por muitos políticos da situação, no único e confiável a cimentar as fraturas internas do país.[75] Se o político Tancredo criticava o sistema, em 1984, afirmando que o governo queria fazer do país uma democracia sem processo eleitoral e sem povo, já, em janeiro do ano seguinte, como candidato, e com um plano nas mãos – passado a ele por Ulysses Guimarães – intitulado "A Nova República", ele se caracterizaria no representante do único partido com condições de enfrentar o governo militar e seu candidato. Tancredo foi eleito por 480 votos contra 180 do candidato do partido do governo Paulo Salim Maluf.

Velhos e habilidosos políticos permaneciam com destaque e representatividade na Nova República. Idas e vindas, em todos os aspectos e sentidos, caracterizam o período. Recuos e retrocessos no sentido da redemocratização/liberalização do país e do realinhamento menos autoritário das relações sociais reforçam a necessidade da luta e também da criação de formas organizacionais e mobilizatórias democráticas. O primeiro comício pró-diretas aconteceu em meados de 1983, em Goiânia, com aproximadamente cinco mil pessoas, e nele estavam presentes Ulysses Guimarães e Teotônio Vilela.[76]

Com relação a Teotônio Vilela, trata-se de um perfil de político muito interessante. Depois de defender o latifúndio e os interesses dos usineiros do Nordeste – basicamente durante toda a sua vida – e de ter ficado ao lado dos militares durante boa parte do golpe civil-militar, o senador por Alagoas rompe com o PDS, partido do governo, e, já sabendo ter câncer, engaja-se na campanha das Diretas, passando a falar e a fazer palestras (mais de 600 em três anos de peregrinação pelo Brasil) sobre o liberalismo e a democracia. Sua atitude acabou por angariar

o reconhecimento inclusive de antigos detratores e opositores, e muitos deles tudo fizeram para transformá-lo em espécie de herói da resistência. Carlos Chagas, por exemplo, diz que sua imagem física era quase igual àquela de D. Quixote. Fernando Brant, um dos parceiros mais constantes de Milton Nascimento, nas décadas de 1970 e 1980, criou letras alusivas ao período de abertura política do país, como "Carta à República". Os dois, Milton Nascimento e Fernando Brant, homenagearam Teotônio Vilela com a música "Menestrel das Alagoas", que se transformou em hino das Diretas e a que tanta gente emocionava durante o processo de duração da campanha.

Quem é esse viajante
Quem é esse menestrel
Que espalha esperança
E transforma sal em mel?
Quem é esse saltimbanco
Falando em rebelião
Como quem fala de amores
Para a moça no portão?
Quem é esse que penetra
No fundo do pantanal
Como quem vai manhãzinha
Buscar fruta no quintal?
Quem é esse que conhece
Alagoas e Gerais
E fala a língua do povo
Como ninguém fala mais
Quem é esse?
De quem é essa ira santa
Essa saúde civil?
Que tocando na ferida
Redescobre o Brasil?
Quem é esse peregrino
Que caminha sem parar?

Quem é esse meu poeta

Que ninguém pode calar?

Quem é esse?

Em dezembro de 1982, o Brasil capitula diante do FMI.[77] Capitulação decorrente das consequências recessivas: empréstimo de 4,7 bilhões de dólares norte-americanos, parcelado em três anos. O general Figueiredo, vencido por todo tipo de pressão, envia mensagem ao Congresso solicitando trégua política, usando expressões como: clima de cooperação e entendimento; superação dos graves problemas de déficit da balança de pagamentos; da inflação, em torno de 230%; das altas taxas de juros; do processo recessivo. Os escândalos até aquele momento pareciam intermináveis. O governo abafava Comissões Parlamentares de Inquérito (CPIs); o dólar disparava, e a moeda nacional se maxidesvalorizava; o desemprego explodia; inúmeros quadros do Exército eram acusados de corrupção; por imposição do FMI, o governo federal foi obrigado a alterar a lei salarial e a reduzir salários. Esse quadro prenuncia e dá sustentação ao movimento das Diretas. Afinal, os motivos são bastante fortes para conclamar a população em torno do projeto. José Genoíno, em entrevista a Ronaldo Costa Couto (1999, p.229), afirma que a campanha das Diretas Já teria sido o maior movimento cívico do país e também a conclusão do

> [...] acúmulo dos movimentos políticos que nasceram com os direitos humanos. Tudo aquilo desaguou nela. Por isso, foi o maior movimento cívico do país. Ela não existiria sem os comitês de anistia, a votação do MDB em 1974, o fim da censura. Ela foi o coroamento de todo o processo de acúmulo democrático do movimento.

A sociedade civil, a partir de processos de mobilização e ocupação das ruas, renascia. O primeiro comício, organizado pelo PT e que abertamente pedia o voto direto, em frente ao Estádio Municipal do Pacaembu, ocorreu em 27 de novembro de 1983 (Fernando Henrique Cardoso traz a notícia e Ester Góes anuncia o falecimento de Teotônio Vilela). Afirma Ricardo Kotscho (1984, p.27) sobre essa primeira mobilização, apontando algumas diferenças:

> Desde o começo da tarde, ficou evidente que, apesar da presença de alguns notáveis do PMDB [...] o maior partido de oposição não havia mobilizado os seus militantes para a manifestação do Pacaembu, que acabou sendo, assim, mais uma festa-comício do PT.
>
> A explicação dada pelos dirigentes do PMDB foi de que o partido só teve dois dias para fazer esta mobilização – antes, estava às voltas com a formação da nova Executiva estadual. A verdade é que o clima francamente petista do comício aumentou a indecisão entre os assessores do governador Montoro, que até o último momento discutiam se ele deveria ou não comparecer ao Pacaembu. [...] De toda forma, além de ter servido como um marco na campanha pública pelas eleições diretas, a festa-comício revelou também todas as dificuldade que ainda terão de ser superadas até que os partidos oposicionistas e a sociedade civil possam afinar o tom para subir nos palanques sob a mesma bandeira.

Somando-se aos processos grevistas, de várias categorias profissionais e do movimento dos

estudantes, houve um recrudescimento do movimento de massa, muitos deles espetaculares. Dentre essas mobilizações, decorrentes do processo de democratização – com a posse dos novos governadores eleitos, em março de 1983 –, uma série de passeatas acontece. Assim, em São Paulo, em 25 de janeiro de 1984 (dia do aniversário da cidade), e já pautada na ideia das eleições diretas em todos os níveis, ocorre significativa demonstração de cidadania democrática. Segundo Fernando Henrique Cardoso, a ideia de criar um movimento nacional em prol de eleições diretas para presidente teria sido de Franco Montoro. Apesar de, no início, a executiva do partido ter recusado, Montoro insistia pela criação do movimento nacional. Sobre isso, assim se manifesta Fernando Henrique Cardoso (apud Cavalcanti, 2000, p.198):

> Para encurtar razões, o comício foi marcado para o dia 25 de janeiro na Praça da Sé. Chegou o dia 25 de janeiro e antes do comício fui com o Montoro a uma solenidade na USP. [...] estávamos lá quando veio um ajudante-de-ordens dizer que precisávamos ir depressa para a Praça da Sé. Tinha começado a chegar muita gente [...]. Fomos para lá. E chegava gente, chegava gente. Não estávamos preparados para um comício tão grande. [...] Choveu, mas todo o pessoal ficou lá. O negócio depois se alastrou. O entusiasmo fez com que marcássemos novas manifestações. [...] mas o início foi como eu disse. Foi uma teimosia do Montoro.

Ainda em 1983, em São Paulo, depois de o movimento ter se alastrado por todo o Brasil, em demonstração de significativa capacidade mobilizatória, em 15 de abril de 1985, 1.700.000 pessoas reivindicam eleições diretas. Um "panelaço, buzinaço ou barulhaço pelas Diretas Já" acontece dia 24 de abril, véspera da votação, na Câmara dos Deputados, da emenda apresentada por Dante de Oliveira (para eleições gerais no Brasil, pelo voto direto). Em outro momento feliz, acerca desse processo mobilizatório, sobre quem votaria em quem na noite histórica, Chico Buarque de Hollanda escreveu "Pelas tabelas":

> Ando com a minha cabeça já pelas tabelas
>
> Claro que ninguém se toca com minha aflição
>
> Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
>
> Eu achei que era ela puxando um cordão
>
> Dão oito horas e danço de blusa amarela
>
> Minha cabeça talvez faça as pazes assim
>
> Quando vi a cidade de noite batendo panelas
>
> Eu pensei que era o povo que vinha pedir
>
> A cabeça dum homem que olhava as favelas
>
> Minha cabeça rolando no Maracanã
>
> Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas
>
> Eu jurei que era ela que vinha chegando

Com minha cabeça já numa baixela...

Claro que ninguém se toca com minha aflição

Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela

Eu achei que era ela puxando um cordão

Dão oito horas e danço de blusa amarela

Minha cabeça talvez faça as pazes assim

Quando vi a cidade de noite batendo as panelas

Eu pensei que era ela voltando pra mim

A despeito do sucesso e da mobilização conquistados pelas Diretas, é importante destacar que havia oposição, sobretudo antes de ela deslanchar, fora e dentro do próprio do PMDB. Miguel Arraes, por exemplo, alegava que, sem a mudança das estruturas político-sociais, um civil na Presidência poderia, como aconteceu de fato, dar a esperança por um pequeno tempo de mudança. Ainda segundo o governador, não seria pelo fato de vestir-se sem farda que se poderia acabar com a grave crise econômica no Brasil. Arraes e outras vozes, como Saturnino Braga, representando Leonel Brizola (PDT), o PT, Fernando Henrique Cardoso afirmavam que era preciso lutar pela Constituinte, contra o desemprego, contra o arrocho salarial, contra a desnacionalização, pela criação de um novo sindicalismo, e, principalmente, contra o FMI. Com relação à "adesão" da *Folha de S.Paulo* à campanha das Diretas, afirma Ricardo Kotscho (1984) que, pela desesperança, era preciso lutar concretamente por algo. Então, em um belo domingo e sem sequer saber do resultado do seu time de futebol, foi à máquina de escrever para partilhar com alguém aquilo que estava sonhando de olhos abertos. Assim, é importante acompanhar alguns argumentos apresentados por Kotscho (1984, p.11-2):

> [...] por que a *Folha de S.Paulo*, o último jornal liberal do país, não empunhava de uma vez esta bandeira das eleições diretas, como fazia a Imprensa, antigamente, quando se apaixonava por uma causa?
>
> No dia seguinte, as três laudas que havia entregado ao chefe de reportagem, Adilson Laranjeira, foram logo parar nas mãos de Otávio Frias de Oliveira, o proprietário do jornal. Frias convocou imediatamente a cúpula da redação da *Folha*, leu aquele texto para todos, e mandou tocar o pau na máquina. Na mesma hora, formou um grupo para cuidar da cobertura da campanha sob a coordenação de Otávio Frias Filho, secretário do Conselho Editorial.[78]

Houve muita mobilização em todas as cidades do Brasil nos anos 1980, e, sem dúvida, a campanha das Diretas foi aquela que mobilizou mais pessoas e de modo mais abrangente. Dessa forma, por exemplo, ainda que Fernando Henrique, em entrevista a Domingos Leonelli (Leonelli; Oliveira, 2004, p.122), afirmasse posteriormente que a oposição às Diretas teria sido errada, a dívida externa brasileira, durante os 20 anos de ditadura militar, teria passado de 3,1 bilhões de dólares norte-americanos, até o governo João Goulart, para 97 bilhões. Assim, com a

chamada “estagflação” (nome atribuído à conjugação de superinflação e falta de crescimento econômico), em 1983, a dívida externa brasileira correspondia a 40% dos 240 bilhões de dólares norte-americanos, que formavam o PIB brasileiro; o PIB caiu 5%; a produção industrial caiu 7,9%; o comércio caiu 4,4%; a renda *per capita* caiu 7,3%.

Outra ação mobilizatória importante, decorrente do agravamento do quadro econômico do país e também como estratégia para a arrancada das Diretas, foi o documento batizado *Travessia: proposta alternativa do PMDB*, a partir de nome de capítulo de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Documento escrito por Fernando Henrique Cardoso (parte política) e por Celso Furtado (parte econômica), com diversas outras contribuições, decorrente de certa forma do Projeto Emergência apresentado por Teotônio Vilela, cuja proposta objetivava abrir caminho para canais de interlocução com políticos do PDS, prevendo, entre outras ações, eleições diretas para presidente, já em 1984; a convocação de Assembleia Nacional Constituinte; decretação de moratória unilateral e rompimento com o FMI; fim da recessão e aumento do salário médio; reforma fiscal e do sistema financeiro. Teotônio, primeiro criador do projeto, por sentir-se desprestigiado em sua versão final, que praticamente negou ponto por ponto sua proposta, considerou-o conservador. Apesar de o documento ter pontos importantes e politicamente significativos de defesa da democracia, Teotônio estava bastante certo em suas apreciações, sobretudo por conta das chamadas pontes da abertura do diálogo com os moderados e os governadores.

Sarney, então presidente do PDS, ao discursar em 1º de setembro de 1983, predispunha-se ao diálogo com a oposição por conta da versão final do documento, cujas propostas previam:

> – Assegurar que o diálogo exigido pelos governadores, pelos moderados e por alguns setores de esquerda, como o PCB, aconteceria. Seria feito, no entanto, não diretamente com o governo, mas pelo PDS, no sacrossanto território democrático do Congresso Nacional.
>
> – Haveria acordo e entendimento sobre medidas econômicas que visassem a retomar o crescimento econômico, reduzir os juros e conter a desnacionalização do parque industrial.
>
> – Não haveria rompimento com o FMI, do qual o Brasil é fundador e cotista, mas seriam anulados, num eventual governo do PMDB, os chamados “acordos ampliados” – a partir dos juros flutuantes.
>
> – A moratória, embora unilateral, teria prazo fixo (três anos) e seria negociada [...]. (Leonelli; Oliveira, 2004, p.215)

Fosse como fosse, depois de lido o discurso, Ulysses aproveitou para afirmar que, em sendo vontade do partido, seu nome estaria à disposição como candidato, reiterando a necessidade de negociações com outros partidos, tendo em vista que “Sempre fui bom de urna. Nunca perdi uma eleição, nem de diretório estudantil” (ibidem, p.219). Apesar do caos econômico e da derrocada cabal do projeto dos militares, ainda havia fôlego para estes imporem suas estratégias: em 25 de abril de 1984, a Emenda Dante de Oliveira não foi aprovada. Seriam necessários 320 votos para a lei ser encaminhada ao Senado, mas apenas 298 votaram a favor;

65 parlamentares votaram contra, três abstiveram-se, e 113 parlamentares não compareceram ao plenário. Como os faltantes 22 votos não foram conseguidos, o que somaria 2/3 do total, a emenda não foi aprovada. Apesar dessa derrota, a Frente Liberal ou Frente Única (de oposições, criada em 1983, reunindo partidos e entidades de oposição, em torno das Diretas Já) indica, em 1º de agosto de 1984, a chapa Tancredo Neves/José Sarney, este último formalmente lançado a vice-presidente. Depois de ações menos gigantes em relação ao processo sucessório e aos ligados a campanhas eleitorais, a mobilização popular atinge um paroxismo em 1992.[79] Em 1985, desfez-se o "chamado balaio de gatos" em que se constituía o arco conservador que compreendeu a chamada Frente Ampla, formada principalmente a partir de 1968, para lutar contra a ditadura militar. Segundo Maria Aparecida de Aquino (1999, p.202-3):

> A Frente Ampla foi uma articulação de lideranças políticas civis, a partir dos ex-governadores Carlos Lacerda e Magalhães Pinto que haviam sido parte fundamental na participação da conspiração que levou ao golpe de 1964. Entretanto, ainda durante o governo Castelo Branco, ambos tornaram-se oposicionistas e, assim, em 1967, deram início à Frente que visava catalisar setores oposicionistas ao regime. As articulações prosseguiram com a adesão dos ex-presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart (cassado e exilado no Uruguai). O documento intitulado Pacto de Montevidéu estabeleceu os objetivos da Frente que iam desde a redemocratização do país com a realização de eleições diretas, até o estabelecimento de greve. A Frente adquiriu notoriedade e mobilizou políticos, lideranças sindicais e estudantis e mesmo militares. Planejaram-se comícios e manifestações de rua. A atração que exerceu, entretanto, cavou o fosso em relação ao regime militar que passou a encará-la como um atentado à segurança nacional. Em 6 de abril de 1968, Gama e Silva, ministro da Justiça do governo Costa e Silva, tornou-a ilegal.

Nesse processo de formação e dissolução de agrupamentos sociais, com o fito de lutar por diferentes aspectos pelo retorno do Estado de direito, Zuenir Ventura (in Gaspari et al., 2000, p.266), para quem democracia não é consenso, mas dissenso, lembra que:

> [...] 1985 talvez tenha sido o último ano da transição e o primeiro em que de fato a democracia começou a dar as caras nos arraiais da cultura. Democracia, como se sabe, dá muito mais trabalho do que ditadura. Dói menos, mas custa mais e é incômoda. Curiosamente, só agora, na metade, é que os anos 1980 resolveram mostrar que têm algo de novo a oferecer. A confusão toda deste ano não deixa dúvida: estamos caindo na democracia, o que vale dizer, no desacordo e na diferença.

Com o movimento das Diretas, pode-se dizer, houve um novo ciclo mobilizatório na história republicana do país. Dessa forma, afirma Alberto Tosi Rodrigues (2003, p.101) que esse novo ciclo foi

> [...] substancialmente distinto do verificado no período populista, que se iniciou, na década de 1970, com o incremento do associativismo de classe média, com a emergência dos movimentos populares urbanos e com a mobilização operária autônoma, completando-se com a formação de organizações nacionais no início dos anos 1980 (em especial a CUT e o

PT), que serviram de canais de representação corporativa e política. [...] esses novos atores constituíram-se a si próprios como atores e incorporaram-se a si próprios à luta reivindicativa de âmbito local ou setorial e à luta pela democratização do regime, nas décadas de 1970 e 1980.

Com relação à derrota do movimento, que não representou apenas o adiamento do processo sucessório pelo voto direto, ainda de acordo com as análises de Rodrigues (2003, p.103):

> Representou a derrota da pauta trazida à cena pública pelos novos sujeitos que em torno dela se mobilizaram. Representou sobretudo a derrota de uma concepção participativa de democracia política, gestada no caldo de cultura dos movimentos populares e do novo sindicalismo. Representou, finalmente, a derrota da tentativa de romper com o legado institucional e com o esquema de sustentação política estruturados durante o regime militar.
>
> Do mesmo modo, a transferência parcial das energias liberadas pelo movimento à candidatura indireta de Tancredo Neves representou a vitória de uma estratégia de transição baseada na conciliação com os setores moderados do regime autoritário.

Já em período posterior ao compreendido pelas Diretas, o processo mobilizatório quanto à necessidade de dar prosseguimento à luta política pela democratização do país, no circuito comercial dos espetáculos apresentados na cidade de São Paulo, por exemplo, entre agosto e outubro de 1987, parte da categoria ou classe teatral, como afirmam tantos, distribuiu um documento apresentando reivindicações dos artistas.

CONSTITUINTE E CULTURA

CARTA AO PÚBLICO

> Estamos mais uma vez diante de vocês. Ao apagar dos refletores, despidos de nossos figurinos e de nossos personagens. Frente a frente. De cidadão para cidadão.
>
> Agora, para um momento de reflexão sobre a Política Cultural, uma questão que devemos discutir juntos, pois a Arte resulta do nosso convívio social e a Cultura é feita e reproduzida por todos nós.
>
> PELA DEFESA DA CULTURA é o nome da campanha que os artistas de São Paulo lançaram pela LIBERDADE DE EXPRESSÃO, pela DEMOCRATIZAÇÃO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO e pelo CUMPRIMENTO DAS CONQUISTAS TRABALHISTAS.
>
> Amigos, estamos vindo a público exatamente para dizer que a questão cultural é uma avenida de mão dupla e a sua participação é fundamental para que as nossas reivindicações sejam ouvidas no Congresso Constituinte.
>
> A liberdade de criação e a liberdade de escolher partem do mesmo princípio, são formas de exercer um direito, que todo cidadão deve ter, o direito democrático de ser juiz de seus atos, ser responsável pela sua cidadania. Não precisamos de censores. Nem os artistas, nem o público.

Precisamos, sim, de Democracia. Democracia que os meios de comunicação poderiam consolidar, se fossem comprometidos com as necessidades do país. A atual política de concessão e o monopólio de canais de Rádio e Televisão são obstáculos para a Democracia. Cada região, cada estado, cada cidade tem as suas próprias manifestações culturais, seus hábitos e costumes, que estão sendo asfixiados, desprezados, esquecidos, cedendo lugar a uma cultura exportada de um único centro gerador para todo o país, impedindo dessa forma, que o Brasil conheça o Brasil.

Portanto, nós artistas e cidadãos, queremos que a futura Carta Constitucional estabeleça condições para o pleno exercício do nosso trabalho e o desenvolvimento da cultura brasileira, atendendo às seguintes reivindicações:

1. PELO FIM DA CENSURA, TOTAL OU PARCIAL, A TODA OBRA CULTURAL E ARTÍSTICA;

2. PELA DEMOCRATIZAÇÃO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO:

Regionalização da produção cultural;

Descentralização dos meios de comunicação;

Defesa de mercado à produção cultural nacional, garantia de trabalho aos artistas, autores, diretores e técnicos brasileiros e obrigatoriedade de exibição de obras culturais e artísticas brasileiras.

3. PELO CUMPRIMENTO DAS CONQUISTAS TRABALHISTAS ADQUIRIDAS E PELA DEFESA DOS DIREITOS AUTORAIS DE CRIAÇÃO ARTISTICA.

Movimento pela Defesa da Cultura

SATED/SP, APETESP, APART, APTIJ, COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO.[80]

Nessa mesma perspectiva, de participação da chamada classe teatral em determinados momentos da vida política, lembra Luiz Carlos Moreira (2000), em entrevista já mencionada, que:

> Nos teatros, manifestos seguidos eram lidos ao público. Recolhia-se dinheiro e mantimentos para greves metalúrgicas no ABC, e o SATED chegou a organizar *shows* com estrelas da MPB para apoiar o movimento grevista. Tivemos o desprendimento de abrir as portas dos teatros para um dia de apresentações gratuitas à população em manifestação aberta contra a ditadura. Foram tempos de Primeiros de Maio célebres, de criação da CUT, do PT, da Campanha pelas Diretas Já.

Nesse período de transição, em que o Estado brasileiro, a partir de processos mobilizatórios, tentava encontrar sua senda democrática e do sucesso conquistado por *Bella ciao*, em entrevista já mencionada, afirma Luís Alberto de Abreu:

> O grupo [Arte Viva] se forma da dissolução do Mambembe. Eu e o Calixto [Inhamuns] montamos a peça e durante uns quinze dias, todos nós confiando muito no espetáculo, o

público não ia. Os críticos foram e não escreveram absolutamente nada. Eu sempre digo para a Ilka Marinho Zanotto que ela foi a responsável pelo que aconteceu com o nosso trabalho. Ela foi a única a ter coragem de estampar no jornal *O Estado de S. Paulo* o que representava o espetáculo. Depois disso, saiu uma matéria na revista *Veja*, que fez uma reportagem e, então, tudo começou. Alguns críticos começaram a falar, com algumas reticências. [...] *Bella ciao* era uma peça que falava de operário. Era uma peça política, que não havia sido desenvolvida a partir de moldes aristotélicos e composta por intermédio da coleta de relatos.

A partir de uma avaliação como essa, podem ser estabelecidas diversas questões. O fenômeno ocorrido, por exemplo, com *O purgatório, uma divina comédia*, cujo texto escrito por Mário Prata e dirigido por Roberto Lage – que não se caracteriza em fenômeno único – não levou público durante toda temporada. Roberto Lage confessa não entender o que teria ocorrido. Mesmo que racionalmente não pareça existir explicação para certos fenômenos ocorridos com relação aos espetáculos teatrais, é possível cercar e articular algumas questões. Indagada acerca do eventual paradoxo que poderia haver na premiação de *Bella ciao*, de Luís Alberto de Abreu, pela Associação Paulista de Críticos Teatrais de São Paulo, Iná Camargo Costa, em entrevista já mencionada, articula a premiação ao episódio Diretas Já:

Por que *Bella ciao* foi premiado sem paradoxo? Porque tem uma regra também, que é político-filosófica, anunciada por Walter Benjamin, que diz o seguinte: é a temperatura da luta de classes que determina o que vai ser ou não valorizado num dado momento histórico. Então, por que *Bella ciao* ganhou todos os prêmios? Por causa das greves do ABC desde 1978. Por causa da greve dos professores; pelas experiências que estávamos fazendo naquele momento que já tinham mostrado para o país que a ditadura ia acabar. O grande processo das Diretas Já! até hoje é apresentado como a grande vitória... Grande derrota nossa! Diretas Já! Nossa, quem? Dos que queríamos derrubar a ditadura. É completamente diferente derrubar uma ditadura e fazer uma transição negociada, pacífica, que produziu o Sarney como presidente da República. O Sarney foi a nossa maior derrota nos anos 1980. A derrota tinha acontecido antes. O Sarney presidente é a culminação da derrota. Eu diria que ele já foi essa coisa típica do Brasil também de cuspir e pisar em cima do derrotado. Foi o requinte de perversidade dos conservadores impor nada menos que José Sarney para presidente da República! Vamos falar da outra parte, porque agora eu acho que está na hora da parte derrotada tomar a palavra. Em 1981, ainda não sabíamos, nem nós nem o inimigo, se a ditadura seria ou não derrubada. Como a classe teatral, a APCA está sintonizada com o lado progressista da sociedade e premia *Bella ciao* de cabo a rabo. Ponto. [...] Tenho certeza que a premiação de *Bella ciao* é resultado da intervenção dos nossos aliados na APCA. Que aí os outros acataram, porque, se ele for abertamente conservador, não se mantém como crítico. É quase uma exigência: para ser um crítico minimamente relevante precisa ter arejamento, estar ligado ao novo, mesmo que este novo seja estritamente mercadológico. Então, numa associação como a APCA, com críticos de esquerda, como eu sei que havia. [...] Ora, na década de 1970 e 1980, só fazia parte da APCA gente que fosse, no mínimo, simpatizante da causa da luta contra a ditadura... É muito difícil para um crítico

literário, de artes plásticas etc. se assumir ou ser conservador. Mas no caso do teatro, repito, a causa da premiação total de *Bella ciao* está vinculada à temperatura da luta de classes naquele momento. O ascenso da luta da classe trabalhadora, apontando para a derrubada da ditadura, era de tal ordem que era impossível ignorar uma peça da importância de *Bella ciao*.

A democracia invade a vida como valor e como prática social necessários. Contamina toda a comunidade de um dos clubes de futebol mais populares do Brasil – o Corinthians –, surgindo daí a chamada democracia corintiana. Segundo Juca Kfouri (2002, p.11-2), que faz a apresentação do livro *Democracia corintiana: a utopia em jogo*, a expressão "democracia corintiana" é tributada a ele, mas, lembra o jornalista esportivo, que a expressão – vinda na esteira das Diretas Já –, de certa forma, compreende a readequação de uma provocação de Millôr Fernandes às forças de repressão. Devido aos processos de militarização por que passavam o país e também o futebol, não só paulista, mas também no clube em epígrafe, alguns jogadores insurgiram-se contra diversos expedientes proibitórios cujo principal objetivo, desde que Charles Miller introduziu o futebol no Brasil, era alienar o jogador. Portanto, de acordo com os autores do livro citado, Sócrates e Gozzi (2002), seria uma questão de tempo que surgisse um movimento de jogadores que viesse a quebrar essa estrutura coercitiva em troca de tratamento profissional adequado. No caso do clube, foram deflagradoras a longa administração e as manobras de Vicente Matheus para se conservar no poder. A respeito dos processos de subsunção dos jogadores, afirma Marilena Chaui (1989, p.103), a partir de dados colhidos em pesquisa desenvolvida em 1981, nas principais cidades do país:

> [...] sobre o desempenho nacional e internacional do futebol, considerado insatisfatório, revelou o seguinte resultado: 90% dos entrevistados atribuíram o mau desempenho à militarização do futebol, ao fato de os treinadores oficiais serem capitães e coronéis do Exército e da Marinha e submeterem os jogadores, no dizer de um entrevistado, "à disciplina do quartel".

Ao vencer o campeonato estadual e também o nacional, a luta do clube caracterizou-se em símbolo contra a ditadura brasileira. Os jogadores passaram a interferir em vários aspectos, sendo o mais democrático a eleição de seus representantes para discutir e negociar seus interesses com a direção do clube, chegando a promover eleições diretas para a formação da nova diretoria. Nesse sentido, o formato adotado por Sócrates e Gozzi (2002), no livro já mencionado e escrito a quatro mãos, há uma interessante divisão, em que cada capítulo aparece antecedido por observações de Sócrates, que revela a história e os acontecimentos do clube de futebol como sujeito diretamente envolvido no evento. A partir desses dados, Gozzi complementa com outras informações mais espraiadas do ponto de vista futebolístico-social.

> O revolucionário sistema implantado pelo Corinthians a partir do fim de 1981 colecionou inimigos internos e externos, que atacavam justamente os principais êxitos do projeto. A maior participação dos jogadores nas decisões do Departamento de Futebol do clube, o fim da concentração para atletas casados e a participação proporcional destes no montante arrecadado nas bilheterias e sua divisão entre o elenco foram os principais alvos

dos críticos do movimento. (Sócrates; Gozzi, 2002, p.128-9)

O jogador Sócrates, mais conhecido como Doutor Sócrates, uma vez que, além de jogador, era médico, pode-se dizer, foi o principal líder do movimento. Bastante coerente em suas atitudes dentro e fora do campo, afirma o jogador:

> O jogador de futebol nada mais é do que um representante de seu povo. O torcedor tem de se identificar com você com seu trabalho. Dessa forma, sua linguagem externa tem de ser adequada ao que seu povo quer. Sempre pensei assim. Tenho de defender pontos de vista que sejam coerentes com o que meu povo quer.
>
> Como jogador e cidadão, fui a figura escolhida por eles para encaminhar essas questões. Então sempre houve um retorno positivo. Se eu defendesse um discurso incompatível com a expectativa popular, eu seria execrado. Tudo aquilo que discutíamos durante a Democracia Corintiana pertencia à torcida. Era o futuro do nosso país. Nossa repercussão popular foi muito maior do que na mídia.
>
> É preciso levar em conta que se eu estivesse em um outro time que não tivesse tanta identificação popular como o Corinthians, mesmo que fosse um clube tradicional, não haveria a mesma repercussão para o movimento. Haveria identificação com a torcida também, mas o número de pessoas que nos acompanhariam seria bem menor. Poderíamos ter as mesmas propostas, mas a repercussão e a forma de realização seriam bem diferentes. [...]
>
> O Corinthians é capa de jornal esportivo quase todo dia, ganhando ou perdendo. Mas a torcida não tem poder sobre o time. A grande defesa do movimento eram as nossas atuações, as nossas campanhas. (ibidem, p.41-2)

A necessidade de criação de um movimento em prol da campanha para as diretas, em novembro de 1983 – assim como a mobilização entre os jogadores do Sport Clube Corinthians Paulista –, levou parte significativa de artistas, agrupada na União Brasileira de Teatro, a promover e a participar de atos públicos. Consequentes ou não, combativos ou não, oportunistas ou não, "papagaios de pirata" ou não, esses artistas, cujo ofício pressupõe o aparecer nos palcos e nas telas, mostraram também suas caras de cidadão nesse outro e diferenciado tipo de evento. A partir de um espectro bastante díspar de convicções políticas opostas, artistas como Bete Mendes, Ester Góes, Chico Buarque de Hollanda, Lélia Abramo, Ruth Escobar, Dina Sfat, Raul Cortez, Walter Avancini, Walmor Chagas, Hebe Camargo, Irene Ravache, Paulo Betti, Antonio Abujamra, Regina Duarte, entre tantos outros, mobilizaram-se em prol da democracia brasileira.

Acerca desse significativo processo de participação, a atriz Lélia Abramo (1997, p.235-9), militante e artista "sempre ligada às causas políticas significativas de seu tempo", assim descreve parte desse processo, referindo-se ao início do processo das Diretas Já:

> Uma certa turbulência permanecia, provocada pela situação de semiliberdade eleitoral. Começou então a campanha pelas eleições diretas para a presidência da República – as Diretas Já. O primeiro comício em São Paulo foi realizado pelo PT, e deu-se na praça

Charles Miller, um grande espaço defronte ao estádio do Pacaembu, no dia 27 de novembro de 1983. No início, a frequência ainda era pequena, mas quem abriu o comício fui eu, à espera de que chegassem as lideranças. Esperávamos também a presença dos dirigentes do PMDB, que não compareceram. [...]

A campanha pelas diretas foi crescendo com o apoio dos diretórios e núcleos do PT, dos sindicatos e das associações de bairros, das CEBs e de toda a sociedade civil organizada. Ganhou as ruas e teve a adesão de outros partidos como o PMDB e o PDT, além dos demais partidos de esquerda, formando-se uma frente suprapartidária. Tornou-se o maior movimento popular do país até então.

Em 25 de janeiro de 1984 houve um grande comício pelas Diretas Já, na Praça da Sé, calculando-se a afluência de mais de 300 mil pessoas, que aguentaram durante cerca de cinco horas uma chuva teimosa, persistente e forte. [...]

No dia 25 de abril, deu-se a rejeição pelo Congresso da emenda que estabelecia as eleições diretas [...]. Com essa derrota, prevalecia a fórmula da eleição indireta do presidente da República, por um Colégio Eleitoral. [...] O PT firmou posição fechada contra a eleição indireta, proibindo seus deputados de participarem do Colégio Eleitoral, que considerava ilegítimo, inclusive porque incluía na sua composição os senadores que, por não terem sido eleitos pelo povo, eram chamados de "biônicos". Nesse episódio, dois deputados federais do PT, Bete Mendes e Aírton Soares, desrespeitaram a decisão partidária e, por isso, foram desligados do partido.[81]

Ainda com relação à militância, tendo em vista os nomes anteriormente apontados, muitos artistas deixaram, de pouco a muito tempo, de participar tão ativamente das montagens teatrais para dedicarem-se à militância. Tratava-se de um momento e, de acordo com as consciências pessoais, de buscar tal compromisso concretamente e não apenas como discurso. Desse modo, muitos deixaram de ser os espetáculos apresentados na caixa do espaço teatral que se performatizaram em surpreendentes *performances* de rua (ou *meetings*, pelo seu caráter assumidamente político). Então, talvez, nessa perspectiva, seja possível admitir – de acordo com a ótica da confortabilidade burguesa do "teatro encaixotado" – algo como "década perdida". De outro modo, com a "saída" de muitos artistas da caixa rumo à dispersão das ruas, pode-se ter perdido algo com relação à estrutura teatral fechada em si, mas, dialeticamente, houve muitos ganhos para o sujeito histórico-artista no sentido de redimensionar suas obras, suas relações e seus enfrentamentos.

Um pouco antes deste momento no texto, Mariangela Alves de Lima afirma que nós vencemos. E é verdade: vencemos mesmo! Ajudamos a acabar com a ditadura. Depois dessa afirmação, ainda no texto e um pouco mais à frente, Iná Camargo Costa afirmou que não vencemos, que nos impuseram, com grande requinte de maldade, o Sarney como presidente. E é verdade: perdemos feio! Mas, entre uma e outra afirmação, existe uma rede de aspectos a serem considerados. A perda não foi, se se puder dizer assim, total. Do ponto de vista de mobilização, de certo modo, conseguiu-se, inclusive, por pressão intensa, expulsar do poder um presidente

eleito. Isso não foi pouca coisa, mesmo que a situação tenha continuado com outros donos. A mobilização também ajudou a redescortinar novos assuntos e estratégias de luta, que começam a eclodir de modo mais militantemente significativo na década de 1990. Nesse particular, o movimento Arte contra a Barbárie se caracteriza em evidência irrefutável disso (cf. Costa; Carvalho, 2008).

Voltando aos comícios em prol das Diretas, que foram espetáculos públicos significativos, circulavam palavras de ordem, que eram repetidas inúmeras e diversificadas vezes, estabelecendo uma espécie de contracanto polifônico, mas rigorosamente político, àquele majoritário: exigindo eleições diretas. Com o objetivo de intimidar e de buscar desmobilizar o número de adesões que se ampliava dia a dia, apareceram, em determinado momento dos comícios, volantes apócrifos de uma tal Associação dos Trombadinhas (Astrom) aconselhando as pessoas a não participar das manifestações e ameaçando de saque o comércio. Tais intimidações, entretanto, não surtiram nenhum efeito. Ao contrário, ampliaram a participação no processo mobilizatório. Entre os protestos-denúncia mais repetidos, que atravessaram a quase totalidade dos comícios, podem ser destacados: as ameaças de invasão norte-americana na Nicarágua; os permanentes processos de intervenção norte-americana na América Latina; a necessidade de luta para expulsão das ingerências do FMI nos países do Terceiro Mundo; a indicação segundo a qual se protestava contra a Rede Globo e a manipulação das informações que a empresa fazia a seu bel-prazer.

Com relação à politização do movimento, que não se fechou em torno de si mesmo, um dos panfletos distribuídos em 1983 apresentava o seguinte texto:

> Antes que decidam por nós quem vai ser o novo Presidente. Antes que os decretos e pacotes acabem com os nossos salários. Antes que o desemprego nos mate de fome. Antes que os banqueiros norte-americanos tomem conta do Brasil. Antes que o exército de Reagan invada a Nicarágua como fez em Granada. Precisamos nos juntar e dizer: Basta, ninguém aguenta mais! (Kotscho, 1984, p.22)

A politização do movimento dava-se em ordem inversa àquela de conchavos que montou a dupla oficial à Presidência do Brasil. Quantos brasileiros poderiam supor que José Sarney, o mesmo que estava "no comando" do Congresso, cuja lei pelas Diretas, tão eficazmente, ele ajudara a rejeitar, estaria na chapa de Tancredo Neves, pouco depois, para concorrer à Presidência do Brasil?

Em 1985, o PDS encontrava-se cindido, e a crise interna aumentou ainda mais com a saída do presidente do partido José Sarney e com a criação da Frente Liberal, espécie de fração partidária, liderada por Marcos Maciel e Aureliano Chaves, que posteriormente deu origem ao PFL. No caso sucessório, depois de vencer internamente, na convenção do PDS, os outros dois candidatos – Mário Andreazza, coronel e ministro do Interior, e Aureliano Chaves –, Paulo Salim Maluf desestabiliza ainda mais o partido que, basicamente, se destrói com a candidatura de José Sarney à vice-presidência da República (cf. Skidmore, 1988b, p.572 ss.).[82]

Paulo Salim Maluf, que vencera seus opositores – depois de ter conversado e abraçado a

mais de 650 dos convencionais durante a convenção de seu partido para a escolha do candidato à Presidência, cumprimentava todos pelo nome. O candidato perguntava a muitos dos convencionais sobre suas famílias (cujos nomes ele conseguira decorar) – e que, apesar de ter irritado João Baptista de Figueiredo, teve o apoio do já fora do governo e ainda poderoso general Golbery do Couto e Silva. A candidatura de Maluf desarrumava as estratégias do jogo palaciano e agastava algumas das lideranças militares que preferiam qualquer outro candidato a Maluf ("Maluf dá mais de 600 abraços nos delegados", 1983, p.4).[83] Vitorioso nessa convenção, mas não naquela que escolheria o novo presidente, ao saber-se derrotado pelo Colégio Eleitoral, Paulo Salim Maluf afirma – em entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, 24 de janeiro de 1985 –, ser o político mais conhecido do Brasil, motivo pelo qual já apresentava seu nome como candidato para concorrer à Presidência da República no próximo pleito. Afirma, ainda, na mesma matéria, que antes de ser presidente do Brasil, iria eleger-se deputado federal (o que de fato aconteceu) e daria 100 dias ao novo governo, no sentido de conferir se o Brasil mudaria de fato, sem declarar o que iria fazer caso isso não ocorresse. Florestan Fernandes, um dos mais contundentes críticos do chamado processo democrático após-1985, em várias ocasiões e meios de imprensa, mostrou-se diametralmente contrário ao Colégio Eleitoral e à sua pseudolegitimidade. Sobre aquilo que, para ele, se caracterizava como democracia de fachada – com o fito de prestar contas ao mundo de que no Brasil, durante a década de 1980, existiria certo "biombo de civilidade" e de civismo –, declarou que se um presidente da República,

> [...] mesmo egresso do topo da ditadura e parido pelos enganos da História, não usurparia as atribuições do Congresso e não decretaria a forma de convocação de um Congresso Constituinte! Submeter-se-ia à convocação por aquela instituição de uma Assembleia Nacional Constituinte exclusiva. Ou o Congresso repudiaria a usurpação, impondo sua vontade em vez de aproveitar com oportunismo a sacanagem de repetir o engodo do colégio eleitoral e da farsa da "Nova República" – nascida do ventre da ditadura para preservar um quarto poder oculto, fardado e armado, que continua a ser o centro de decisão política. (Fernandes, 1989, p.31)[84]

Desse processo de múltiplos enfrentamentos, em diversos e diferenciados espaços e níveis da vida política, horas antes do dia da posse, Tancredo Neves foi internado às pressas no Hospital de Base de Brasília, posteriormente encaminhado a São Paulo. Finalmente, depois de sete operações, e muita informação que nem sempre correspondia ao que se havia anunciado antes, Tancredo Neves falece em São Paulo, a 21 de abril de 1985. Coincidência ou não, a declaração da morte do presidente se deu no mesmo dia da morte de outro herói, também mineiro, Tiradentes: morto e esquartejado como mártir da tentativa de independência do Brasil de Portugal.

A faixa presidencial foi passada a José Sarney apenas em julho, cujo lema publicitário de seu governo passaria a ser: "Tudo pelo social". A maior de todas as "glórias" e desafios do novo presidente, que originalmente deveria ser o vice, herdou a maior dívida externa do mundo, calculada em 115 bilhões de dólares norte-americanos, 70% dos quais contraídos com bancos

comerciais.

Foi inequivocamente uma década autoritária e contraditória. A chamada liberalização do país e das relações sociais convivia com a censura ressurgindo "permanentemente das cinzas"; com a promulgação, em 5 de outubro de 1988, da 8ª Constituinte do Brasil – que alinha o país ao Estado de direito; com a retirada dos torturadores do regime, sem julgamento de seus serviços; com a eleição em todos os níveis da vida política brasileira e com a derrubada da Lei Falcão; com contendas permanentes dos diversos ministros da Fazenda e seus planos mirabolantes para solucionar as crises econômicas do país. Nesse particular, surge, na gestão Delfim Netto, durante o governo Figueiredo, a estagflação. No governo Sarney (1985-1990), de acordo com os dados apresentados principalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, Dílson Funaro – que substituíra Francisco Dornelles –, então ministro da Fazenda, para conter a inflação, lança, em 1º de março 1986, o Plano Cruzado I. Esse plano fez a reforma monetária, cortando três zeros do Cruzeiro e substituindo-o pelo Cruzado. Congelou os preços e salários por um ano. Os salários seriam corrigidos por um expediente nomeado "gatilho salarial"; toda vez que a inflação atingisse ou ultrapassasse 20%, haveria reajuste automático no mesmo valor, mais as diferenças negociadas nos dissídios das diferentes categorias. O Plano Cruzado extinguiu a correção monetária e criou o Índice de Preços ao Consumidor (IPC) para corrigir a poupança e as aplicações financeiras superiores a um ano. Como efeito imediato, a inflação recuou, e houve aumento do poder aquisitivo e do consumo. O país ficou repleto dos chamados "fiscais do Sarney", que denunciavam a remarcação de preços. Quatro meses depois, os produtos começaram a faltar, os fornecedores cobravam ágio, e a inflação voltou a subir. Conclusão, o Cruzado transformou-se em "cruzágio". O governo, entretanto, com os olhos nas eleições, manteve o congelamento até elas acontecerem. De abril a dezembro de 1987, Luiz Carlos Bresser Pereira substituiu Dílson Funaro, extinguiu o "gatilho", desvalorizou novamente a moeda e criou mecanismos para conter gastos do governo. Depois dessa curta estada no ministério, Bresser Pereira foi substituído por Maílson da Nóbrega, que implantou novo pacote de medidas fiscais e de contenção das despesas/déficit público. Desse "serviço", foi constatado, pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (Pnad), que houve perda de 22% do salário real das pessoas ocupadas em relação à idêntica pesquisa desenvolvida em ano anterior. Maílson da Nóbrega, último ministro da Economia do governo Sarney, não conseguiu conter a inflação, que chegou, em 1988, à casa de 930% ao ano. É claro que, a partir de um quadro insuportável dessa natureza, um novo pacto social foi aventado.

Do ponto de vista cultural, a atriz Fernanda Montenegro, que durante a campanha das Diretas teve atuação discreta – diferentemente de outros artistas que se engajaram nela e em outros processos – cujos espetáculos, ao longo da vida artística, não se possa dizer que tenham contestado politicamente o Estado, foi convidada a ocupar a pasta da Cultura, como ministra. A atriz declinou do convite. Então, até para conferir prestígio ao governo, Celso Furtado, de 1986 a 1988, foi ministro da Cultura. Em 2 de julho de 1986, foi promulgada a Lei Sarney[85] cujo objetivo consistia na criação de incentivos de isenção, de até 20%, de impostos devidos pelas empresas para investimento em produções culturais. O ministro da Cultura, em 1986, contava

com o equivalente a 1,3 trilhão de cruzeiros para investir na área, em todo o Brasil. Para se ter uma ideia desse valor, em matéria publicada na revista *Palco e Plateia*, n.1, de novembro de 1985, a superprodução *Cyrano de Bergerac*, tendo à frente Antônio Fagundes, necessitaria mensalmente para se manter, segundo o ator-produtor, o valor aproximado de 300 milhões de cruzeiros, sem nenhum gasto extra. Decorrência desse período de aumento no consumo e de rápida e aparente estabilização econômica, houve aumento na produção de espetáculos.[86] Nesse particular, tendo em vista a demora no processo de montagem de um espetáculo, é bom lembrar que a captação de recursos se deu em 1986, e as estreias ocorreram em 1987. Esse número corresponde a pouco mais de oito estreias por mês, em 1987. Segundo Heloisa Margarido Sales – na "Introdução" do *Anuário de Artes Cênicas* (material não publicado) da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo, Equipe de Artes Cênicas –, houve mais de 300 estreias de espetáculos adultos no ano.

Com relação ainda ao governo José Sarney, Bolivar Lamounier (apud Stepan, 1988, p.83-134), ao inseri-lo entre os velhos caciques da política, afirma que a Nova República representou um processo de continuísmo e de transição negociada. Sobre o colégio eleitoral, há muitos prós e contras. Favorável a ele, Ronaldo Costa Couto (apud Leonelli; Oliveira, 2004, p.26) afirma talvez desavisadamente: "A eleição do democrata Tancredo Neves é a conquista dos sonhos das Diretas Já por via indireta". Miguel Reale (1992, p.17) defende e justifica essa importância, depois de algumas considerações iniciais, ao afirmar:

> Não há nada de condenável nesse propósito de ajustes do voto, no Colégio Eleitoral, à vontade do eleitorado. Constitui, ao contrário, um modo de legitimação material de uma eleição indireta, dotada de simples legitimidade formal, por só decorrer da Constituição e das leis vigentes.

Os governistas Jarbas Passarinho e o general Costa Cavalcanti afirmavam, reiteradas vezes, que a eleição indireta seria tão legítima e democrática quanto a direta. Teotônio Vilela, como afirmado anteriormente, caracterizou-se na figura e presença emblemáticas da campanha pelas Diretas. Desfavorável ao Colégio Eleitoral (reunido em 15 de janeiro de 1985), num extremo encontra-se o PT, que expulsou quatro de seus integrantes que votaram, a despeito da proibição do partido, nesse momento; e, em outro extremo, encontra-se o candidato derrotado Paulo Salim Maluf.

Nesse contraditório quadro de prós e contras, de tantas contradições, de tantos interesses nem tão díspares assim, artistas tentam e conseguem, por intermédio de suas obras, contestar e apontar tantas mazelas – lançando mão de belas metáforas – nesse continente, pode-se dizer, de realismos fantásticos. Assim, em alguns versos de duas músicas de 1984, (I) *Brejo da cruz*, de Chico Buarque de Hollanda, e (II) *Podres poderes,* de Caetano Veloso, é possível apreender essa, mas nem tanto, bizarra situação de tantos contrastes:

> (I) A novidade
>
> Que tem no Brejo da Cruz

É a criançada
se alimentar de luz
Alucinados
Meninos ficando azuis
E desencarnando
Lá no Brejo da Cruz
Eletrizados
Cruzam os céus do Brasil [...]
Mas há milhões desses seres
Que se disfarçam tão bem
Que ninguém pergunta
De onde essa gente vem [...]
São faxineiros
Balançam nas construções
São bilheteiras,
Baleiros e garçons [...]
(II) Enquanto os homens exercem
Seus podres poderes
Motos e fuscas avançam
Os sinais vermelhos
E perdem os verdes
Somos uns boçais [...]
Será que nunca faremos
Senão confirmar
A incompetência
Da América católica
Que sempre precisará
De ridículos tiranos? [...]
Será que esta

Minha estúpida retórica

Terá que soar

Terá que se ouvir

Por zil anos? [...]

"Nesse Brejo da Cruz por zil anos", os conceitos precisam ser permanentemente revisitados. Mais que novas conotações, os sentidos parecem insistentemente mudar por acomodação de interesses, por "seres que se disfarçam tão bem". Considerando que, formalmente, com a implantação do sistema republicano, houve a separação do Estado e da Igreja, paradoxalmente, em 1982, no Brasil, o conservador cardeal D. Eugênio Sales (cujas atitudes sempre foram diametralmente opostas às de Dom Paulo Evaristo Arns), ao ser convidado pelas autoridades constituídas para fazer parte do Conselho Superior de Censura,[87] aceita sua participação e de outros subordinados e representantes seus no referido Conselho. Justifica essa possibilidade alegando que, na medida em que a Igreja não cuida ou se ocupa de coisas pequenas, por tratar-se de órgão superior, ele se colocava à disposição para ajudar o governo no que fosse possível (cf. "Igreja poderá participar do Conselho de Censura", 1982, p.19).

Se, em março de 1964, a Igreja havia, para atender a certas necessidades dos golpistas, mobilizado a classe média contra o governo por intermédio da Marcha da Família com Deus pela Liberdade – sua opção pelos pobres e oprimidos, proposição decorrente do Conselho Vaticano II, convocado por João XXIII, em 1962 –, a partir de fins da década de 1970, a mesma instituição (formada por 320 bispos, 12 mil padres e cerca de 45 mil freiras) teve um papel fundamental na luta contra a tortura. Aliás, nesse momento histórico, a Igreja parecia ser a única instituição realmente aparelhada para conseguir canalizar o descontentamento popular cada vez mais crescente. Desde 1968, com a realização do Episcopado Latino Americano (Celam), realizado em Medlin, na Colômbia, houve uma consagração do clero progressista e proliferação das Comunidades Eclesiais de Base. Em 1978, os conflitos entre a Igreja e o Estado chegam ao paroxismo. São mortos sacerdotes (dois anos antes por grupos paramilitares), e o bispo Dom Adriano Hypólito, na Baixada Fluminense, é sequestrado e torturado; tais ações obrigam a Igreja a posicionar-se. Assim, de acordo com Kucinski (1982, p.102-3):

> Em 1979, a CNBB divulga o balanço de suas baixas na guerra não declarada entre Igreja e Estado. São relacionadas centenas de invasões de Igrejas, ameaças de morte e sequestros. Oito religiosos assassinados e onze banidos. Há 122 prisões de religiosos, 34 deles submetidos a torturas. São presos também 131 ativistas cristãos leigos. Reprimida, a Igreja identificou-se ainda mais com as lutas populares. O engajamento dos padres e bispos progressistas aprofundou-se. A resistência a esse engajamento, por parte dos bispos reacionários, não podia concordar com perseguições à Igreja, fosse qual fosse o pretexto.

No caso das Diretas, depois de Dom José Rodrigues, bispo de Juazeiro – e o primeiro a manifestar-se favoravelmente à campanha por eleições diretas –, Dom Paulo Evaristo Arns e Dom Ivo Lorscheider também manifestaram seu apoio divulgado pela imprensa nacional, em 5

de abril de 1983. A esse respeito o porta-voz da Presidência da República teria rebatido: "Se eles pregam (a eleição direta) por que não a adotam na Igreja?" (Leonelli; Oliveira, 2004, p.117)

Ainda com relação à Igreja, o general Golbery considerava essa instituição da sociedade civil extremamente importante e preocupava-se com as críticas crescentes que alguns de seus representantes faziam ao regime. Para o general Geisel, que sempre criticara a Igreja, Dom Eugênio Sales era bom pastor, mas Dom Paulo Evaristo Arns e Dom Aloísio Lorscheider eram maus bispos. Dessa forma, entre janeiro e março de 1974 (eleição pelo Colégio Eleitoral e posse de Geisel à Presidência da República), tanto o secretário da CNBB manteve encontro com a equipe de transição como o próprio Golbery encontrou-se, em São Paulo e em Brasília, com Dom Paulo Evaristo Arns. Este, apesar de desconfiado em relação ao novo governo, não deixou de dialogar com seus representantes, principalmente em torno da tortura e dos desaparecidos (cf. Gaspari, 2003, p.375-409).[88]

Antes de José Sarney tomar posse como presidente do Brasil, em São Paulo, um dos filhos praticantes da Igreja Católica, o democrata cristão Franco Montoro, político histórico do MDB/PMDB – que apresentou emenda constitucional instituindo eleições diretas para os governadores dos Estados (cf. Cavalcanti, 2000, p.161-2)[89] –, inicia sua carreira política como vereador; elege-se deputado estadual e federal, em duas ocasiões; foi ministro e acaba sendo eleito pela convenção do PMDB, em 1982, como candidato do partido a concorrer ao governo do estado, em pleito contando com 666 convencionais. Concorrendo com Orestes Quércia, o governador menciona, em suas memórias, o golpe de seu adversário, tão logo o resultado da convenção foi anunciado. A chapa vencedora compreendia Franco Montoro como candidato ao governo e Mário Covas como vice. Inconformado com a derrota e contando com o apoio do MR-8, Quércia oferece em separado seu nome tanto a Montoro como a Ulysses Guimarães, que rejeitam tal oferecimento. Para criar um fato e seu pedido ser aceito, Quércia anuncia no plenário da convenção que colocava seu nome à disposição do partido para vice. Nas primeiras fileiras, os militantes do MR-8 fizeram uma grita muito grande.

> Os militantes do MR-8, organização que nascera na extrema esquerda mas atuava sempre como uma espécie de tropa de choque a serviço de Quércia, haviam tomado os lugares da frente. Apesar do número relativamente pequeno, produziram um barulho infernal, com batucada e palavras de ordem, bem decididos a levar a convenção no grito. [...] Por volta das 16h30, uma hora depois de conhecidos os resultados, Fernando Henrique tentou reabrir os trabalhos, mas o tumulto criado pelo MR-8 foi de tal ordem que surgiu a hipótese de uma anulação da convenção, o que não interessava a ninguém. O próprio Orestes Quércia havia se retirado para o Hotel Samambaia, deixando que a pressão desencadeada pelo MR-8 fosse ampliada por outras vias. Embora largamente vencido, conseguira o voto de 35% dos convencionais, seus partidários usavam esse número argumentando que, se não fosse feita a sua vontade, o partido sofreria uma fratura grave, comprometendo o resultado das eleições. (Cavalcanti, 2000, p.163-4)

Para não invalidar os resultados da convenção, Orestes Quércia – de olho nas próximas eleições para o governo do estado – foi consagrado na chapa com Montoro. Ao vice Mário Covas, provavelmente, e como aconteceu de fato, vencendo muitas pressões internas, foi oferecido posteriormente o cargo de prefeito da cidade, na medida em que, naquela ocasião, não havia eleições diretas para a prefeitura. No livro de suas já citadas memórias, às páginas 176-177, há algumas indicações das pressões sofridas por Montoro com relação a esse episódio. Ainda às páginas 161-162, do mesmo livro, Franco Montoro apresenta alguns dados acerca do primeiro debate realizado em televisão, em 22 de março de 1982 (depois do último evento dessa natureza, apresentado há 18 anos, em 1964), com o candidato do PDS, apoiado por Paulo Salim Maluf, Reynaldo de Barros. Em 15 de novembro de 1982, Montoro foi eleito com 5.209.952 votos, e sua posse ocorreu em 15 de março de 1983.

Se a campanha pelas Diretas ia bem, a administração de Franco Montoro, logo no início de seu governo, ia muito mal. Dezenove dias após a posse, decorrente da política econômica nacional, cuja taxa de desemprego chegara a quase 8%, um grande contingente de descontentes, em 3 de abril de 1983 – insuflado por militantes do Movimento Contra o Desemprego e a Carestia, a partir do Largo 13, em Santo Amaro (zona sul da cidade de São Paulo) –, desencadeia uma ação de depredações e saques pela cidade. Muitos populares, descontentes com as dificuldades econômicas, aderem à marcha e participam do saque a lojas e a seis supermercados. Esse processo de descontrole, evidentemente, é apresentado com grande destaque pela impressa paulistana. O jornal *O Estado de S. Paulo* chegou a divulgar a informação de que teria correspondido a mais de 40 quilômetros o percurso compreendido de comércios saqueados: lojas, padarias, bares, supermercados. No dia seguinte, com ações desenvolvidas, também no centro da cidade, uma manifestação desloca-se rumo ao Palácio do Governo, no bairro do Morumbi. Em frente ao Palácio (antiga residência da família Matarazzo), o grupo de protestantes chega a derrubar alguns metros da grade de proteção e acaba por entrar nos jardins do Palácio. Melhor que chamar a polícia, para evitar confronto e mortes, certo de que se tratava de um golpe das forças perdedoras pelo processo democrático, como tentativa de desestabilizar o governo, Montoro, em ato quase heroico (o tom em suas memórias induz a esse tipo de afirmação), resolve dialogar com uma comissão de revoltosos. O saldo dessa espécie de levante popular: uma morte, dezenas de feridos e perto de 600 pessoas detidas.

Pela atitude de dialogar com os "revoltosos", como normalmente eram designados os participantes do movimento, o governador Montoro foi considerado, por muitos de seus correligionários, um fraco e, do mesmo modo, o seu ato. O governador alegava que, depois de 18 anos de ditadura, muitos estavam acostumados à força bruta, motivo pelo qual tal designação não o incomodava. Tancredo, ocupando todos os espaços possíveis, afirmou à imprensa que Montoro havia preferido ter derrubadas algumas cercas (do Palácio do Governo) "a ver sacrificada a vida de pessoas e oferecer um cadáver àqueles que o explorariam para derrubar a democracia no Brasil, que se inicia neste momento" (Cavalcanti, 2000, p.158).

Acerca ainda do governo Montoro, ao consultar os mais variados tipos de fontes durante o processo de pesquisa, deparei-me com uma propaganda em página dupla de seu governo, cujo

título era: *Austeridade nos gastos públicos e saneamento financeiro: 4 anos de democracia. O governo de São Paulo cumpre o dever democrático de prestar contas ao povo*. O texto publicitário é encerrado com o logotipo do governo e o *slogan*: "Democracia e seriedade dão resultado". Com dez itens e quatro gráficos – na revista dedicada à linguagem teatral e em cuja capa está Cacá (Ubu) Rosset, não aparece nenhuma informação sobre a área de especialização da revista ou mesmo sobre cultura (*Palco e Plateia*, 1987).

Do ponto de vista da ação cultural, o PMDB inseriu, em seu programa de governo, no item 2.7, nomeado "Democracia e cultura", uma proposta contendo cinco tópicos, articulados.

O texto inicia-se apresentando certa apologia à capacidade irrestrita de criar do povo, mas, e não curiosamente, finaliza o mesmo e curto documento afirmando que o povo, por ser soberano, precisaria genericamente (sem especificar o sujeito da ação, mas naturalmente fazendo referência aos integrantes do partido) ser educado. Documento retórico e difícil de ser apreendido, sem, como designa Walter Benjamin (1985b), em interessante expressão, fazer uma leitura a contrapelo. Apesar de difícil, pode-se entender o significado de "manifestações culturais autônomas, ricas e presentes no seio do povo não chegam a realizar sua hegemonia". Como não há possibilidades de "leituras" e interpretações díspares no concernente à hegemonia, o documento vislumbraria o povo como força política hegemônica, apenas possível com o socialismo, sem ser esse o caso que ali se afigurava.

Tendo em vista que o PMDB era formado por indivíduos das mais diferentes tendências e colorações políticas, é bem provável que o documento tenha sido preparado por integrantes menos conservadores ou mesmo críticos ao liberalismo do partido e também não tenha sido refutado por outros integrantes, por conta de a cultura não se caracterizar nas prioridades do governo. Assim, o discurso, distante da prática que foi desenvolvida posteriormente, pressupõe expressão retórica e esvaziada de sentido, no concernente à gestão política. Antes disso, afirma-se genericamente no documento que "aspectos superestruturais" guardariam "uma grande distância em relação às realidades infraestruturais". No próximo item, e nele todo, há uma imprecisa afirmação de distância: "presente em nossa cultura política" sem que seja possível saber os objetos pressupostos nesses dois extremos. Pode-se imaginar que essa distância corresponda aos aspectos superestruturais e às realidades infraestruturais, mas tudo o que se segue na frase a partir daí é abstrato e genérico. Nesse particular, não se pode perder de vista a expressão ambígua: apoiar os produtores e suas produções artísticas. Ambígua porque está muito mais próxima de produto do que da manifestação. No último parágrafo, cultura aparece imbricada com escola, e esta sendo especificada pela universidade. Dessa forma, caberia ao partido, contando com a ajuda da universidade, em processo de parceria, "acrescentar racionalidade e capacidade de construir alternativas em resposta às grandes questões do projeto nacional". As grandes questões e o projeto nacional não são traduzidos; então, nessa generalidade, tudo parece caber.

Olhando distanciadamente, durante a década, pode-se perceber que o governo investiu muito mais na chamada política de eventos ou mesmo em proposição empresarial do que na dos processos de formação. A proposta política cultural do PMDB não deixou lastro mais

significativo ou renovador na cultura. Em 1984, durante o governo Montoro, foi criado o projeto Oficinas Culturais. Possivelmente, revendo a proposta cultural anterior e aqui já apresentada no programa do partido (item 2.7.), o documento transcrito a seguir e produzido mais recentemente – de gestão do PSDB, referindo-se à implantação das *Oficinas culturais: conceito de formação cultural*, assinado por Marcos Mendonça, secretário de Estado da Cultura (1995-2003) – propõe:

> Espaço vivo, dinâmico e atuante
>
> Um grande achado ocorreu na área da administração cultural pública no final dos anos 80: a consolidação da ideia de Oficina Cultural enquanto espaço físico e conceito de programação. Indo além da concepção tradicional de Casa de Cultura, a Oficina Cultural concretizou junto ao público a noção de espaço vivo, dinâmico e atuante, voltado intensamente à prática, onde os frequentadores podem efetivamente participar, escolhendo – entre um variado cardápio de opções – aquelas atividades mais adequadas aos seus interesses e vocações.
>
> Cursos e oficinas de artes plásticas, dança, fotografia, teatro, vídeo e outras áreas artístico-culturais, programados com agilidade e maleabilidade, prontos para atingir os mais variados segmentos do público (do iniciante ao profissional), são as ferramentas utilizadas para transformar cidadãos, de espectadores passivos diante das manifestações artísticas em agentes realmente participantes do universo cultural – despertando interesses, revelando potencialidades, aflorando necessidades de criação, discutindo conceitos, aperfeiçoando técnicas e conhecimentos. Diferentemente das escolas do ensino formal ou das escolas de arte, as atividades das Oficinas Culturais não se prendem a currículos nem a formatos de duração, como por exemplo a anos letivos e semestres: cada curso ou oficina tem seu próprio período de duração, de acordo com os objetivos que cada um deles queira atingir. Esta forma livre de programar atividades evita a rigidez da programação e multiplica consideravelmente as possibilidades de introdução de novos temas, novas visões e novos coordenadores.
>
> O espaço físico, também, apresenta um conceito de versatilidade: ao invés de espaços permanentemente reservados para um único tipo de atividade, temos os espaços de múltiplo uso. Assim, uma sala que abrigou, por exemplo, uma oficina de música pela manhã poderá ser rapidamente rearranjada para uma aula de teatro, à tarde. Em suma, tanto o espaço como as atividades programadas são agendados visando priorizar ao máximo a multiplicidade e a diversidade da atuação da Oficina Cultural.
>
> Sem a intenção de criar grandes artistas, a Oficina Cultural pretende ser, antes de tudo, uma alavanca para abrir novos horizontes ao participante, fornecendo-lhe um estímulo à reflexão, à percepção das emoções e à busca do conhecimento, elementos essenciais para uma vivência participativa do ser humano dentro da sociedade contemporânea.[90]

Mesmo apresentada como novidade, ou como "grande achado", a proposta de oficinas culturais não se caracterizava em algo novo. Durante o governo de Orestes Quércia, tendo

Fernando Morais, substituindo Bete Mendes, à frente da Secretaria de Estado da Cultura (1988-1991), o referido projeto expandiu-se ao paroxismo e vislumbrou um processo de "formação continuada". O alardeado processo de formação continuada consistia em oferecer para o público usuário o maior número de informações e experiências diferenciadas sobre uma mesma área da atuação, de modo que a apreensão de conhecimento pudesse ser mais abrangente e diversificada, tendo em vista as áreas de interesse dos participantes das atividades; não se pode dizer que isso tenha ocorrido. Por exemplo, em 1990, a Oficina Oswald de Andrade oferece um "cardápio" de 2.600 atividades culturais no espaço.

Na administração de Fernando de Morais à frente da Secretaria de Estado da Cultura, segundo os dados oficiais, São Paulo teria investido 75% da verba a ela destinada em formação. O dado precisa considerar que a chamada formação contempla, sobretudo, as vagas nas oficinas mencionadas. É difícil entender, a não ser por intermédio dos discursos oficiais, que se conseguisse formar alguém em oficinas desenvolvidas, majoritariamente, com duração de 30 horas. Tratava-se de uma verdadeira "enxurrada de oficinas" oferecidas, caracterizando uma "política de eventos", mas não de processo formativo, à qual o jornal *Folha de S.Paulo* referia-se como "cultura de resultados". Pelas avaliações disponíveis, nem sempre essas oficinas foram desenvolvidas por profissionais que conheciam tão bem os assuntos ministrados. Afinal, a quantidade, não só na Oswald de Andrade, era considerável, demandando um número grande de profissionais. Complicado também foi o fato de muitas das ações propostas nessa edição não terem tido continuidade. Mais grave, e essa foi uma prática recorrente pelas administrações do PMDB, muitas pessoas que participavam de uma oficina, dependendo do lugar ou cidade de que viessem (às expensas, muitas vezes, dos cofres públicos), deveriam repassá-la, de modo semelhante àquele recebido – e como se isso fosse possível – aos interessados em seus lugares de origem.[91]

Atendo-se ao evento na Oswald de Andrade, como trabalhava na Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE) – órgão ligado à Secretaria Estadual de Educação, que também desenvolvia amplo programa de oficinas, encontros e seminários –, cheguei a ministrar uma oficina chamada "Teatro e memória", e tão grave quanto o já apontado foi o fato de não haver qualquer reunião para discutir os resultados alcançados e os problemas, tanto do curso quanto do espaço.

Roberto Lage, em entrevista já mencionada, afirma acerca do modo como os poderes constituídos durante a ditadura, e mesmo sob o processo de distensão do regime, costumavam encarar a produção teatral:

> A produção de um teatro experimental tinha muito mais apoio e subsídio, durante a ditadura militar, do que no início da democracia. E, do mesmo modo, maior consciência também de como se organizou a gerência, a administração e a política cultural dos órgãos ligados à cultura do poder público. Isso era um absurdo. A gente tinha o empecilho da censura, mas havia patrocínio a partir de verba pública. Era possível fazer um teatro investigativo; aliás, era possível fazer muito mais teatro investigativo antes que depois.

> Durante a democratização foi que a gente teve de vender espetáculos para o Sesc e descobrir outros canais. Então, todos os trabalhos que a gente queria fazer, que fugiam de certo formato mais comercial, foi preciso vender para o Sesc. Foi preciso buscar "alternativas" para fazer estas coisas.

Voltando à vida política e aos processos sucessórios ocorridos em 1988, durante processo das eleições municipais – depois de resultados de alguns institutos de pesquisa apontarem, por muito tempo, a candidata do PT em terceiro lugar nas intenções de voto –, a população elege Luiza Erundina à prefeitura da cidade de São Paulo. Tratou-se de uma vitória significativa na conservadora cidade de São Paulo pelos mais variados motivos. Dentre eles, o fato de a vencedora ser mulher, nordestina, ligada à área de humanas e principalmente por ser a candidata de um partido contrário, naquela ocasião, a qualquer tipo de conchavo, cujo líder era operário e nordestino. Não há nenhuma dúvida de que se tratou de uma grande vitória contra todo tipo de conservadorismo que sempre dominou a cidade. Dessa forma, pode-se dizer que parte da população riscou com faca o chão político da história da cidade. A comemoração dos resultados, principalmente na Avenida Paulista, tradicionalíssimo palco de manifestação da cidade, se caracterizou em espaço de "desentalamento" de tantos gritos engasgados na garganta: foi uma festa bastante emocionante. Mesmo que muitos soubessem que um governo progressista pouco poderia fazer em um sistema absolutamente coercitivo, havia muita esperança, muito reconhecimento pela importância da luta e da militância.

Dos mais belos e alentadores textos criados na História, aproximando momentos e devires, o transcrito a seguir, de Walter Benjamin (1982), passa a sensação de que talvez ele estivesse estado em um momento muito semelhante àquele que muitos democratas viveram tão logo o resultado das eleições oficiais foi anunciado. De outra forma, pelo seu caráter de compromisso e de conquista, o fato é que certas festas se parecem muito:

> Arde o horizonte [...] os foguetes espoucam e se apagam no solo. Na encosta escarpada há milhares de pessoas concentradas que acompanham o espetáculo. E esta multidão ondula sem cessar no murmúrio semelhante ao das dobras de uma capa quando o vento brinca entre elas. Escutemos mais atentamente: o que ressoa é outra coisa que não a simples espera de foguetes e outros disparos luminosos. Não espera essa multidão surda uma desgraça, grande o bastante para que, na sua tensão festiva, salte a fagulha, incêndio ou fim do mundo, algo que transformasse esse murmúrio aveludado de mil vozes em um único grito, como quando um golpe de vento descobre o forro escarlate da capa? Por que o agudo grito de horror, o terror pânico, são a outra face de todas as festas de massas. O ligeiro estremecimento que percorre como chuvisco, inumeráveis ombros, deixa-os ansiosos. Para as massas em sua existência mais funda, inconsciente, as festas da alegria e os incêndios são apenas um jogo em que elas se preparam para o instante grandioso da chegada à maturidade, para a hora em que o pânico e a festa, reconhecendo-se como irmãos, após uma longa separação, se abracem como num levante revolucionário. (Benjamin, 1982, p.149-50)

Artistas militantes, politizados, líderes comunitários, defensores de que em arte as questões sociais têm a mesma importância que as estéticas; que existem singularidades culturais postas e

mantidas pela tradição; que propostas artísticas precisam ser descentralizadas e desenvolvidas também de baixo para cima, sem descaracterizar-lhes; que a arte pressupõe um conjunto de diretrizes e ações políticas, diálogos, metodologias; que é preciso enfrentar máquinas governamentais emperradas e tantas outras questões, essas questões, com a vitória da candidata do PT Luiza Erundina, precisavam ser enfrentadas e nutriram-se em predisposição ao trabalho que viria. Havia consciência por parte de muitos militantes que aquela era a oportunidade para começar a reverter e a restabelecer prioridades. Dessa forma, para defender a pasta da Cultura, a nova prefeita convidou a professora Marilena de Souza Chaui para o cargo. De sua gestão, não fizeram parte ações mirabolantes, eventos megalomaníacos, e houve incentivo significativo às atividades descentralizadas, por intermédio do projeto Cidadania Cultural, cujo propósito, em linhas gerais, pressupunha (re)pensar a cidade "a partir de seus conflitos e suas exclusões propondo-se a inverter prioridades e remexer na cultura enraizada que consagra o consagrado, promove as elites locais e fortalece culturas hegemônicas".[92] Ao objetivar a criação de um processo de democratização participativa na área cultural, o projeto foi concebido pelo desenvolvimento de uma proposta cultural por intermédio de três necessidades identificadas pela gestão da professora Marilena Chaui, que solapassem as velhas práticas de clientelismo por processos de participação popular. Foram elas:

– Conscientizar os servidores públicos de que eles eram cidadãos a serviço de cidadãos;

– Atender às prioridades do governo referentes ao desenvolvimento de políticas públicas para as áreas de saúde, moradia, educação, transporte, alimentação, cultura e direitos das minorias;

– Criar mecanismos por intermédio dos quais a população, sobretudo a da periferia, conseguisse desenvolver processos de auto-organização e a prática de uma cidadania participativa. (Ferreira, 2006, p.66)

A viabilização do projeto da nova Secretária ocorreu, dentre outras ações, a partir da instalação e remodelação de 14 Casas de Cultura, cuja proposta previa primordialmente a criação de um espaço para o pensamento e a prática coletivos, intentando a reflexão, a política, a cultura e a arte, articulando realidades regionais, nacionais e internacionais. Além disso, a Secretaria passou a insistir e a publicar documentos nos quais eram apresentados os direitos que constituíam a cidadania cultural, como: acesso às informações nas bibliotecas, às obras apresentadas no Teatro Municipal; à produção cultural em espaços privilegiados, como as Casas de Cultura e o Centro Cultural São Paulo; à participação e indicação de atividades a serem desenvolvidas nas comunidades. De todos os projetos ambiciosos propostos pela Secretaria, o Projeto das Casas Históricas centrava-se prioritariamente no desenvolvimento de ações da memória social do cotidiano.

Como avaliação final, entretanto, além de inúmeros problemas técnico-administrativos enfrentados pela Secretária, muitos técnicos indicados para administrar as Casas de Cultura não conheciam bem o fazer e a dinâmica culturais da cidade. Além do mais, havia ainda a questão de o projeto estar centralizado no gabinete de Chaui, o que provocou um "distanciamento

político e o enfraquecimento da própria equipe central em relação aos coordenadores regionais [...] travou-se uma luta política interna traumatizante" (Barreto apud Ferreira, 2006).

A respeito da centralização ocorrida na administração da Secretaria de Cultura, Luiz Carlos Moreira – em entrevista já mencionada –, que, durante pouco mais de um ano, não como funcionário, mas como interlocutor privilegiado, manteve um processo de diálogo com a secretária, afirma:

> Nessa época, eu tinha acesso à Marilena Chaui, e porque as coisas estavam muito difíceis na Secretaria fiz a ela uma série de observações. Por exemplo, tinha um grupo na Penha que estava desenvolvendo um projeto no Teatro Martins Pena, e que o projeto não ia para frente e ela sabia disso. Ela ficava muito desesperada com o que acontecia. Ela não tinha quadros para tocar os projetos. Muitos dos que haviam tinham todo tipo de problema e puxavam o tapete. Para os funcionários de carreira, ela desenvolveu uma atividade totalmente errada. Ela mesma depois viu que era muita inocência achar que com discurso conseguiria mudar o comportamento dos funcionários. Ela chegou a dar aula, juntar o pessoal. Fazer aulas sobre gestão pública. Bobagem. Não se quebram vícios com blá-blá-blá. Eu lembro que ela deu exemplos que um grupo que havia sido contratado para tocar projetos e não cumpria o acordo. Quando ela percebeu o que ocorria, não teve dúvidas, ela mesma publicou no *Diário Oficial* a demissão dos caras. Se a Secretária Municipal de Cultura é obrigada a se meter em um grupo que está desenvolvendo um trabalho no Teatro da Penha, aquilo não podia funcionar. Estava tudo centralizado no gabinete. A Secretaria não tem estrutura para acontecer. Foi um grande erro: não é condição de uma Secretaria de Cultura fazer isso.

Do ponto de vista nacional, ainda em 1988, inicia-se o processo para escolha do presidente do Brasil. Articulações políticas entre partidos e setores da sociedade civil começam a ser estabelecidas. Somando-se, de certa forma, às preocupações e estratégias da União Democrática Ruralista (UDR), liderada por Ronaldo Caiado: um dos maiores inimigos dos partidos e gentes comprometidas com o socialismo; surge nesse contexto o Movimento de Convergência Democrática (MCD), formado por profissionais liberais e empresários, cujo principal objetivo pressupunha a criação de um grupo-força para intervir também no processo eleitoral e impedir que um regime fundamentado nos ideais e nas ações marxistas pudesse ser implantado no país.

Em 1989, depois do último processo eleitoral para escolha do presidente do Brasil e de tantos descaminhos democráticos, nova esperança se anuncia. Esse é o ano em que a população brasileira, depois de tanta mobilização, repleta de derrotas e de vitórias, escolherá o novo presidente do país. Candidatam-se ao cargo: Guilherme Afif Domingos pelo Partido Liberal (PL); Fernando Collor de Mello pelo Partido de Renovação Nacional (PRN), cuja sigla fora criada para dar sustentação ao candidato; Leonel Brizola pelo PDT; Luiz Inácio da Silva pelo PT; Mário Covas pelo PSDB; Paulo Salim Maluf pelo PDS; Ronaldo Caiado pela UDR; Ulysses Guimarães pelo PMDB.[93] A campanha, longe de apresentar propostas de mudança (com

algumas exceções), centrou-se em ataques pessoais aos candidatos que estivessem mais bem colocados ou àqueles cuja ideologia fosse oposta ao ideário defendido por seu próprio partido. Tratou-se de uma ação muito mais próxima a um espetáculo de gênero mais sensacionalista no concernente à emocionalidade, exacerbação das personagens e grandiloquência da estrutura: como o melodrama ou as tragédias ligadas ao neoclassicismo francês, do século XVII. Se ligados todos os 28 milhões de TVs desse período, expedientes e ações de mau-caratismo se caracterizaram nos argumentos e conteúdos característicos de boa parte dos candidatos, amparados, diga-se com todas as letras, pelos publicitários, então designados "marqueteiros" e por estruturas poderosas de mídia.[94]

Na campanha eleitoral, seguindo às vezes os expedientes mais característicos de obra folhetinesca, Mário Amato, presidente da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), apresentou, em determinado momento da campanha, declarações alarmistas segundo as quais os empresários brasileiros abandonariam o país caso o candidato do PT fosse eleito. Insistindo, desde 1984, no lema "Sem medo de ser feliz", Luiz Inácio Lula da Silva com 16,08% dos votos e Fernando Collor de Mello com 28,52% dos votos vão para o segundo turno.[95] Dos diversos lances de desserviço ao processo eleitoral brasileiro e à democracia, dois episódios merecem destaque. O primeiro deles diz respeito à veiculação de entrevista concedida pela ex-namorada do candidato do PT, apresentada durante programa do candidato adversário, segundo a qual, em troca de 200 mil cruzados novos, ela revelava aspectos da vida particular de Luiz Inácio Lula da Silva. Nessa entrevista, de modo sucinto, Miriam Cordeiro – mãe da filha de Lula fora do casamento, Lurian – afirma que, ao engravidar, Lula a teria forçado a realizar um aborto. O segundo e mais grave expediente foi urdido com outros respaldos e por intermédio de outra "cenografização".

> Na véspera da realização do segundo turno, dia 16 de dezembro, o Brasil foi surpreendido com o anúncio do sequestro do empresário paulista Abílio Diniz, acontecido havia cinco dias. Tentando influir negativamente na candidatura da esquerda e implicar o Partido dos Trabalhadores em um acontecimento no qual estavam envolvidos estrangeiros com antecedentes políticos em seus países de origem, a polícia disse haver encontrado com os sequestradores boa quantidade de propaganda de Lula. Ao serem apresentados à imprensa, alguns implicados portavam camisetas com *slogans* do PT que, segundo declarações posteriores, teriam sido obrigados a vestir. (Rodrigues, M., 2003, p.36)

Dessa forma, em 15 de novembro de 1989 – depois de 10.629 dias de abstinência, segundo expressão com a qual uma matéria de *O Estado de S. Paulo*, de 16 de outubro de 1989, comentava o resultado das eleições –, 82 milhões de eleitores compareceram, em primeiro turno, às urnas para eleger o novo presidente do Brasil. Conclusão do processo eleitoral, em 17 de dezembro de 1989, com 42,75%, contra 36,86% dos votos, Fernando Collor de Mello foi eleito presidente do Brasil. Uma das primeiras medidas do novo presidente, do ponto de vista econômico, foi o confisco de todas as contas bancárias: contas correntes, poupança, outras aplicações. Nessa medida apresentada como golpista, e para fazer fundo de caixa, todas as contas ficavam com no máximo certa (e pequena) quantia à disposição do dono do capital. De

todas as obras que tematizaram esse golpe heterodoxo, Walter Salles e Daniela Thomas dirigem o filme *Terra estrangeira* (1995), em que há uma cena antológica: a personagem feita por Laura Cardoso, que juntava há muito tempo dinheiro em uma poupança para mudar-se para Portugal, ao ouvir a notícia do confisco pela televisão, tem enfarto fulminante e morre. A verdade é que muitos, de fato, "morreram" nos mais diversificados sentidos.

Como afirmado anteriormente, há quase um consenso entre os pesquisadores e críticos mais afinados e orbitados à produção hegemônica, segundo o qual a década de 1980, no concernente à produção teatral, teria sido uma década de desilusão, de poucas e significativas experiências dramatúrgicas, de descenso na organização e no surgimento de novos grupos teatrais. Entre aqueles que defendem tal proposição, encontram-se: Clovis Garcia (que inclusive reitera esse ponto de vista em entrevista a mim concedida em maio de 2007); Ilka Marinho Zanotto em várias de suas críticas no jornal *O Estado de S. Paulo* e em minientrevista a mim concedida em junho de 2004; Alberto Guzik em resposta a uma solicitação que lhe fiz em 2004; Maria Thereza Vargas, como coordenadora da equipe de Artes Cênicas, em documentação produzida pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas – Centro de Pesquisa de Arte Brasileira; Sábato Magaldi em várias de suas críticas publicadas no *Jornal da Tarde*; Yan Michalski em inúmeras críticas publicadas em jornais do Rio de Janeiro.

Claro que tal prognóstico bastante derrotista da década fundamenta-se nas obras esteticamente chanceladas pela forma e pelos expedientes do drama.[96] Entretanto, num processo de pesquisa mais acurado, e para além daqueles grupos ou mesmo nomes de diretores que habitualmente figuram nos chamados anais da história e que têm sua existência documentada, houve muita mobilização e expressivo mas sempre contraditório trabalho estético de inúmeros grupos teatrais. Entre os grupos ou nomes citados pela grande imprensa, figuram os espetáculos dirigidos por Antunes Filho, do Grupo Macunaíma, abrigado pelo Sesc Consolação, desde 1982, e renomeado CPT. Ainda com relação ao diretor – e meritoriamente –, é bom lembrar que seus espetáculos, pelo menos no *Estado de S. Paulo*, e até 1986, foram analisados por três críticos do jornal: Clovis Garcia, Ilka Marinho Zanotto e Mariangela Alves de Lima. Gerald Thomas, principalmente pela *Folha de S.Paulo*, foi adotado como um de seus "filhos diletos". O que o diretor apresentou na década teve grande divulgação. Nesse particular, o crítico do jornal Nelson de Sá (1997, p.458) afirma que "a *Ilustrada* havia se fechado na defesa do teatro de Gerald Thomas". O ator e empresário Antônio Fagundes, na década de 1980, funda a Cia. Estável de Repertório, que sempre teve ampla cobertura jornalística. Tantos os espetáculos como as *performances* iconoclastas de Cacá Rosset – durante os processos eleitorais: *Vote no Pai Ubu* para governador, vereador etc.[97] – tiveram amplo apoio da mídia. A esse propósito, afirma Edelcio Mostaço (1986, p.28):

> O lançamento da candidatura de Pai Ubu às eleições governamentais de São Paulo deveria ser visto menos como um *coup-de-théâtre* e mais como uma mítica presença desta área na vida pública da *polis*, reconquistando um espaço de expressão que há muito a atividade perdeu.

Com as ameaças de proibição e censura à peça *Teledeum*, de Albert Boadella, em 1987 – considerada na totalidade das fontes consultadas como o grande sucesso de público (e de *marketing*) da temporada –, muito foi veiculado pela grande imprensa acerca dessa ameaça à liberdade de pensamento, de manifestação e de criação. Por último, e como *sói acontecer*, pelo mérito de seus artistas, Paulo Autran, Beatriz Segall, Raul Cortez, Marília Pêra, com montagens de espetáculos de sucesso na década, tiveram grande divulgação de seus espetáculos, na medida em que os consumidores de tais obras, além de frequentadores mais assíduos do teatro, também liam jornais.

Com relação às fontes documentais impressas, lembra Eric Hobsbawm (2006) que, depois da metade do século XX, há uma profusão de fontes, o que se caracteriza em vantagem quando comparada a outros momentos históricos. Essa inflação de possibilidades e de materiais torna ainda mais evidentes os processos de excludência no concernente à seleção e ao registro de experiências. Afinal, por conta de critérios, mas nem sempre explicitados: quem merece figurar dos materiais que registram as experiências estéticas desenvolvidas em um determinado espaço-tempo? Paul Thompson, no ensaio "História oral: patrimônio do passado e espírito do futuro" (apud Worcman; Pereira, 2006, p.23) lembra o seguinte: "Temos muita documentação sobre a produção de coisas, mas pouca sobre a produção de pessoas, e esse é o tipo de questão no qual a história oral pode ajudar bastante".

Ainda com relação à questão da excludência e da confiabilidade das vozes que podem apresentar os discursos acerca da História, entre outros aspectos, a partir do ensaio "O presente como história", escrito em 1991, lembra Hobsbawm (2006, p.254) que, ao escrever sobre a história do seu próprio tempo, assim como tantos outros que procederam do mesmo modo, "a experiência fundamental de todos que viveram grande parte desse século é erro e surpresa. O que aconteceu foi quase sempre totalmente inesperado. Todos nós nos equivocamos mais de uma vez em nossas avaliações e expectativas". Fazendo alusão ao fracasso da Revolução Russa de Outubro, para ele "uma esperança claramente desapontada", e ao transcrever trecho do historiador Reinhard Koselleck (em cuja passagem, Hobsbawm (2006, p.255) parece inspirar-se grandemente), aparece: "No curto prazo, a história pode ser feita pelos vencedores. No longo prazo, os ganhos em compreensão histórica têm advindo dos derrotados". Conclui significativamente:

> [...] o fim deste milênio deve inspirar muita história boa e inovadora. Isso porque, à medida que o século termina, o mundo está mais cheio de pensadores derrotados preocupados com uma variedade muito ampla de insígnias ideológicas que de pensadores triunfantes. (Hobsbawm, 2006, p.255)

Atendo-se ao pensamento de Hobsbawm, muitos somos os pensadores derrotados. Portanto, essa é mais uma evidência ao "embate" apresentado anteriormente entre a concepção de Mariangela Alves de Lima e aquela (quase oposta) de Iná Camargo Costa. De fato, mesmo com certa visão otimista, de certa forma, pode-se ter a consciência de nossa derrota, mas isso alenta e mobiliza, entre outras particularidades, também a recuperação de experiências. O dramaturgo Chico de Assis, em várias ocasiões, e sempre que pode, referindo-se à produção teatral paulista

de fins da década de 1950 e na quase totalidade da de 1960, insiste na observação, bastante plausível, segundo a qual o Estado brasileiro temia o teatro e seus artistas. Difícil saber se essa condição poderá se repetir, mas o fato é que a censura, a despeito do abrandamento do regime, permaneceu na vida cultural, oficialmente, até a Constituinte de 1988.

Desde o golpe militar de 1964, passando pela promulgação do AI-5, os órgãos de repressão passaram por contundente processo de sofisticação. Das perseguições, torturas e sumiços, os casos de Heleny Guariba, Rubens Paiva, entre tantos outros, até hoje não foram solucionados. Com relação aos subversivos desaparecidos, lembra Elio Gaspari (2003), em *A ditadura derrotada*, que esse expediente foi uma resposta à "estratégia de estorvo" no sentido de cortar caminhos e de facilitar a invenção de histórias de confrontos de outras naturezas. Agregue-se a isso, ainda, a condição física em que ficavam muitos torturados. Nesse particular, o movimento Tortura Nunca Mais tem produzido uma série de documentos denunciando as práticas arbitrárias do regime. Em vários desses documentos, há a informação segundo a qual não se sabe do destino ainda de 133 a 151 pessoas desaparecidas durante o regime militar.[98]

Sobre as organizações clandestinas que foram criadas e atuaram em certos períodos em que o país esteve mergulhado na ditadura militar, uma das mais completas e expressivas reflexões pode ser encontrada em *Dos filhos deste solo – mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*, de Carlos Tibúrcio e Nilmário Miranda (1999). Essa obra apresenta as organizações (Ação Popular Marxista – APML; Vanguarda Popular Revolucionária – VPR; Partido Comunista Brasileiro – PCB; Marx, Mao, Marighella, Guevara – M3G; Ação Libertadora Nacional – ALN; Partido Comunista do Brasil – PC do B; Frente de Libertação Nacional), seus militantes e seus desmantelamentos pelo regime militar (Kucinski, 1982, p.45-6). Parafraseando título de obra de Jean-Paul Sartre, de 1946, muitos desses desaparecidos inserem-se na condição de "mortos sem sepultura". Augusto Boal, por exemplo, perseguido e exilado, morou em Lisboa por um tempo, onde teve sua obra *Milagre no Brasil* publicada pela Editora Avanti. Ampliado o citado livro, o autor publicou no Brasil *Hamlet e o filho do padeiro*: *memórias imaginadas*, em 2000. Nas obras, Boal apresenta também um relato de sua prisão e tortura em São Paulo, em 1971.[99]

Com relação à censura, a mais danosa de todas elas, se se puder assim formular a questão, por paradoxal que possa parecer, diz respeito à internalização do censor dentro de si. A autocensura caracteriza-se – especialmente por uma eficácia destruidora, cujo rastilho acompanha não só a geração lesionada, mas também as seguintes –, em muitos casos, por um paroxismo paranoico, cujo maior emblema, no mundo da cultura brasileira, pode ser encontrado na deliciosa e inesquecível personagem do Henfil: Ubaldo, o paranoico. Como as represálias eram cabais, também podia ser considerado "natural" o medo que acometia os envolvidos em práticas consideradas subversivas e de contestação.

Ao analisar o desenvolvimento de alguns grupos teatrais, de características e alvos distintos na década anterior, mas que se formam no rastilho daquilo que era possível viver, Sílvia Fernandes (2000, p.210) chega a conclusões, tendo por mote inicial a experiência do Grupo

Mambembe, que poderiam ser estendidas às inúmeras experiências da década posterior:

> A verdade é que o afastamento de Soffredini [dramaturgo e diretor] deixara o grupo acéfalo, ao menos no setor estético.
>
> Nesse momento, começava a se esboçar no Mambembe a postura que define a trajetória de grande parte dos grupos teatrais da década. O objetivo maior passa a ser a manutenção da equipe e a abertura de espaço de trabalho num mercado restrito. As propostas definidas e as pesquisas de linguagem são relegadas a um segundo plano, e as montagens pautam-se por um vago ecletismo, sem qualquer linha estética que as relacione.

Finalmente, os procedimentos de autocensura adotados por muitos anos, eliminando certas ousadias e contestações mais diretas no âmbito do conteúdo, vieram como um pesado legado aos pósteros. O fenômeno teatral, como se sabe, caracteriza-se no e pelo espetáculo. Este corresponde a uma manifestação espaçotemporal que exige, para além do texto, um trabalho de análise e de leitura da visualidade do espetáculo. Os olhos dos censores foram, ao longo do processo de ditadura militar, depurando-se, como nomeia John Berger (s. d.) no já citado *Modos de ver*. Era preciso controlar também a visualidade do espetáculo que, de um modo ou de outro, sem aprisionar ou engessar, aglutina várias linguagens artísticas: música, artes visuais, dança, vídeo... Então, à polissemia do espetáculo, pelas injunções anteriores e ainda presentes nos produtores de cultura, foi exigida dos artistas, principalmente daqueles que buscavam um espetáculo que apenas emocionasse, também a dialética para burlar os censores. Vários artistas, para driblar e enganar os olhos censório-inquisitoriais, enveredaram por caminhos muito formais. Assim, ao priorizar os aspectos visuais ao paroxismo, surgiu uma espécie de tendência na década de 1980, conhecida também pelo nome de primado da forma. "Caindo como uma luva" a certa tendência internacional, depurada a partir do chamado teatro pós-moderno, ainda que seja imprudente afirmar, a censura brasileira ajudou a hipertrofiar, em vários casos, a visualidade do espetáculo teatral.[100]

Agregado ao problema concreto dos processos cerceativos e à luta contra a censura, nesse momento histórico, desde que não transpondo os limites de "certo espectro de qualidade", o ecletismo em arte passou a ser estimulado e admitido, no sentido de unificar conhecimentos, procedimentos fragmentados. Desde a Antiguidade clássica grega, e como têm ensinado os mais significativos historiadores da filosofia (cf. Hegel, 1971; Windelband, s. d.; Châtelet, 1974; Hartmann, 1983), sabe-se que é da natureza do ecletismo (teórico ou não) a mera justaposição de conhecimentos, características, objetos, muitas vezes opostos e, às vezes, contraditórios, sem a necessidade de constituir uma síntese. Assim como é falsa a alegação de que o ecletismo unifica o conhecimento fragmentado, também o é para determinados espetáculos fundamentados na junção caleidoscópica de imagens impactantes, polissêmicas e de grandiloquência visual. O ecletismo preserva e multiplica a fragmentação sob a capa de uma simpática complacência desprovida de princípios rigorosos.

Assim como nas décadas anteriores, embora mais tênue, de acordo com a terminologia piagetiana, o medo havia se acomodado e se lastreado nas estruturas nervosas. Inúmeros grupos,

tendo em vista a permanência da censura, foram obrigados a desenvolver certos estratagemas para que suas obras, especialmente aquelas que comentavam a história do país, pudessem chegar à cena. Nesse sentido, múltiplos são os casos que poderiam ser evocados aqui, mas um dos mais significativos foi o espetáculo *Ponto de partida (assassinou-se o assassinado)*, de Gianfrancesco Guarnieri, montado em 1976, dirigido por Fernando Peixoto e apresentado no Teatro de Arte Israelita Brasileiro (Taib). Nessa obra, Guarnieri enfrentava o regime militar brasileiro tematizando alegoricamente, mas de modo bastante contundente, o assassinato do jornalista Vladimir Herzog. A obra, ambientada em aldeia medieval, teve cenografia de Gianni Ratto. Nela, durante todo o espetáculo, havia um boneco enforcado em árvore cenográfica, em claríssima alusão ao assassinato de Herzog. O índice visual era contundente. Entretanto, mesmo denotando um escândalo não controlado pelas forças de repressão, o contexto precisou anacronicamente fugir ao acontecimento histórico a que diretamente ele se referia.

Sonia Salomão Khéde (1981, p.114-5), ao discutir as mazelas da censura, toma um relato absolutamente exemplar do crítico Yan Michalski para mostrar o engessamento da palavra, das ideias e da visualidade por que passaram tantos sujeitos e artistas:

> [...] a censura que era exercida sobre o meu trabalho crítico, através da censura que era exercida sobre o teatro [...] limitando drasticamente o tanto daquilo que me era dado a ver. Quer dizer, o repertório, a própria linguagem cênica, ou seja, deixei certamente durante estes dezessete anos de criticar muitos trabalhos potencialmente de maior interesse que teriam ampliado o ângulo do meu trabalho de crítico, caso tivessem chegado ao palco. Ainda mencionaria um outro aspecto paralelo, lateral, que seria uma certa autocensura decorrente da evidente preocupação em não vender o peixe ao inimigo. Ou seja, a gente sabe que determinados espetáculos se empenhavam em driblar através da linguagem mais ou menos metafórica as intenções da censura, então, denunciar isso, ou até mesmo interpretar muito explicitamente o sentido dessas metáforas, podia corresponder a expor os artistas responsáveis por esses espetáculos a sanções graves.

Muitas foram as lutas travadas contra a censura no Brasil, de várias (ou talvez da totalidade delas), entretanto não há nenhum registro. Lutas de que nada se sabe. Censura das obras e dos processos de luta também. Mariangela Alves de Lima (1979, p.18), "trançando" análise crítica e censura, apresenta texto bastante precioso acerca de experiência-limite representada pela última obra escrita por Oduvaldo Vianna Filho:

> *Rasga coração* tornou-se nestes últimos anos uma peça-símbolo, uma espécie de estandarte dos homens de teatro, representando um pouco de tudo e de todos que foram silenciados pela censura. Sua interdição é um enigma para quem conhece a peça. [...] Não há nada na peça que seja desafio evidente à ordem e ao poder constituído. Sua maior virtude, e talvez o seu maior pecado aos olhos dos guardiões do público, é a profundidade. Sem acolher uma só obviedade, o texto de Oduvaldo Vianna Filho é uma espécie de descida dantesca ao inferno íntimo de três gerações. [...] Investigando as atitudes e os dramas de consciência de cada geração, a peça penetra na consciência do próprio espectador, questiona a sua responsabilidade como ser humano e social. [...] Como obra de arte, *Rasga*

coração não tem endereço certo, não se dirige a esta ou aquela parcela de público. E os censores [...] devem ter sido, como todos nós, vulneráveis à comoção que a experiência da arte provoca.

Muito se fez durante a década, mas, por uma lógica de excludência tendenciosa e abstratamente pautada em certa qualidade estética, pouca referência existe às lutas de artistas e de grupos afinados a uma produção épica, em que o conteúdo era fundamental e determinante. Aquilo que tem sido nomeado como memória teatral paulista e brasileira da década, além de representar uma pequena parte do todo, é autoritário. Parte significativa da produção do período ainda precisa ser descortinada e apresentada por historiadores. A crítica acadêmica – da qual fazem parte, por exemplo, representantes de peso, como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi – fundamenta suas análises críticas na adoção de certos paradigmas "transitantes" a partir do drama burguês. O problema aparece – desde Aristóteles – quando se desqualificam as obras que buscam outras estruturas ou abordagens de conteúdo em dissonância àqueles consagrados e chancelados pela ótica oficial. Assim, o que ocorre frequentemente é a desqualificação da obra por aquilo que seus artistas não pretenderam fazer. Evidentemente, muito mais que uma perspectiva embasada em um olhar estético, o que está em jogo é um mecanismo cujo procedimento é classista.

Tendo em vista a experiência histórica – excetuando livros decorrentes, em grande parte, de pesquisas ligadas às universidades e de processos de pós-graduação –, raros são os materiais no Brasil mais abrangentes acerca da história do teatro. Entre os mais destacados e citados, que contêm as designações teatro brasileiro, história do teatro, teatro no Brasil, podem ser indicados: Cacciaglia (1973), Cafezeiro e Gadelha (1996), Dória (1975), Magaldi (2003), Magaldi e Vargas (2000), Paixão (1934), Prado (1988, 2001), Ruiz (1988), Sousa (1960).

Os poucos títulos citados e existentes apresentam-se a partir de proposição panorâmica, contemplando invariavelmente determinada e característica literatura dramática, correspondendo aos paradigmas clássicos. Evidentemente, há exceções. No livro escrito por Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas (2000), há uma interessante documentação iconográfica, e, ao lado de análises de obras e de trajetórias de grupos, os autores apresentam uma profusão de referências históricas de várias fontes documentais.

Nessa espécie de *apartheid* estético, além de ser comum comparar o artista brasileiro a algum europeu ou norte-americano, cria-se um discurso de inferioridade "apresentado de modo quase natural"; dificilmente se comentam os modos de formação e organização dos grupos, as diferenças dos modelos estéticos e de produção, mormente dos grupos considerados (e às vezes colocados) à margem do sistema oficial. Para ilustrar tais observações e fugir das generalizações, deixando claras as fronteiras antepostas e nada naturais na análise estética, as afirmações de Alfredo Mesquita (Mesquita et al., 1977, p.18-24), ao comentar parte do teatro de seu tempo, são bastante significativas:

Quanto ao teatro profissional, não se pode dizer que havia em São Paulo, pois companhias da época, quase todas itinerantes, tinham seu centro no Rio. Além disso, dentro

dessas companhias grassava a pobreza e a miséria. A melhor delas foi a de Leopoldo Fróes. [...]

Era um teatro pobre, completamente sem pretensão alguma. O teatro tipicamente brasileiro, dentro da linha do teatro de costumes de Martins Pena, assim como no teatro engraçado e autêntico de Arthur Azevedo, era bom e bastante adequado aos atores nacionais. Além de ser um teatro barato, destinado a um público pequeno-burguês, possuía uma unidade, pois os atores já conheciam o que estavam fazendo. Mas esse teatro não era levado a sério pela intelectualidade, dado seu caráter moralista e familiar. [...] Diferente em nível de Leopoldo Fróes, e cômico excelente, Procópio tinha o mesmo gênero, sempre os mesmos truques, sempre um pouco canastrão e sem a menor consciência profissional. Logo que ele saiu da companhia de Oduvaldo Vianna e Abigail Maia criou uma própria, com montagens paupérrimas, atrizes horrorosas, na base da *art déco* cabocla, onde só se salvava ele. [...] a classe teatral daquele tempo era marginalizada e se sentia inferiorizada. [...] Os outros atores que chegaram a trabalhar com Procópio [...] eu achava péssimos: Átila de Moraes, Delorges Caminha, Palmerim e outros. [...] Depois [Procópio] descambou para o lado perigoso de peças filosóficas, de conteúdo social, assim de quarto ano de grupo escolar. A dolorosa *Deus lhe pague* de Joracy Camargo, durante muito tempo foi seu cavalo de batalha no gênero, levada, Deus sabe como, pelo Brasil inteiro. [...] Jaime Costa, outro da época, vi muito pouco e jamais gostei como ator, era vulgar e primário. Eu o vi mais tarde, no Rio, em *A morte do caixeiro viajante*, um espetáculo péssimo, todo errado. Dulcina era de um grande mau gosto. Depois de se casar com Odilon, talvez o pior dos piores, a lástima da lástima, continuou com seus papéis de mocinha levada da breca. [...] Outra companhia além da de Dulcina, era a do Raul Roulien e Laura Suarez. [...] Em seguida, havia a última expressão do teatro nacional: a pornográfica e reles Dercy Gonçalves. E, um pouco melhor ainda, a Alda Garrido. [...]

Se o teatro de comédia daquele tempo era pobre, o de revista então era miserável. As *girls* eram lamentáveis, coitadas. Todas e sem exceção tinham sinais de injeção nas coxas, cicatrizes de cesarianas, manchas roxas de pancada provavelmente. [...] Os *sketches* eram pornográficos, as piadas sujas e o público se desfazia em gargalhadas.

É claro que Alfredo Mesquita poderia não apreciar a quase totalidade da produção teatral brasileira e fazer-lhe ressalvas. Entretanto, a adjetivação excessivamente pesada aponta o preconceito generalista de que padeciam tanto o intelectual como o artista. Trata-se de um procedimento desclassificatório, correspondendo a uma assumida demonstração de um inquestionável e autoritário "ponto de vista acerca de". Do mesmo modo como para datas e períodos, o conceito de classe não é coisa nem ideia. Alfredo Mesquita regula sua apreensão estética por embreantes de um primado de classe. Acerca desse tipo de procedimento ou olhar em que a capacidade avaliativa esbarra no desclassificatório, lembra E. Thompson (1978, p.10) que a classe acontece quando alguns homens,

[...] como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens, cujos interesses diferem (e

geralmente se opõem) dos seus. A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram – ou entraram involuntariamente.[101]

Ainda de acordo com Thompson (1978, p.78), o conceito classe compreende um fenômeno histórico

> [...] que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectados, tanto na matéria-prima da experiência como na consciência. Ressalto que é um fenômeno HISTÓRICO. Não vejo a classe como uma "estrutura", nem mesmo como "categoria", mas como algo que ocorre efetivamente (e cuja evidência pode ser discutida) nas relações humanas.

Por intermédio de estilo mais elegante e ponderado, sem deixar de ser contundente – e também lamentar-se, inconformadamente, pelo que percebe quanto ao gosto do público médio brasileiro –, Décio de Almeida Prado (apud Arêas, 1990, p.85), ao comentar sobre o trabalho de uma das atrizes mais atacadas por Alfredo Mesquita, afirma acerca de montagem de *A dama das camélias*, apresentada pela atriz-comediante Dercy Gonçalves:

> Como fenômeno teatral, o êxito de Dercy, ou de Alda Garrido, ou de Oscarito, são indícios do desequilíbrio provocado pelo crescimento do nosso teatro. Passamos abruptamente demais, talvez, das "chanchadas" nacionais ao repertório clássico, e o público parece conservar, secreta ou confessadamente, uma certa nostalgia da graça simples de outrora. Fingimos que adoramos as comédias francesas, porém o que faz rir de fato uma plateia brasileira, mas rir de perder o fôlego, é algo intraduzível, incompreensível em qualquer outra língua e qualquer outro teatro, algo de muito mais elementar e rudimentar do que a graça europeia. Significativo, a esse propósito, é a circunstância de que as estreias de Dercy são as que atraem maior número de atores de outras companhias, inclusive das companhias jovens, que afetam só dar valor ao grande teatro. Peças de vanguarda, companhias estrangeiras, tudo isso só atinge de forma superficial, um tanto da boca para fora. Mas basta Dercy aparecer em cena, ei-los positivamente transportados, divertindo-se como nunca jamais haviam sonhado.

Nos discursos de Alfredo Mesquita e de Décio de Almeida Prado, além dos aspectos já mencionados, existe um desconforto muito grande quanto aos expedientes pressupostos pela troca de experiência de certo teatro popular. Décio de Almeida Prado, grande mestre das palavras, refere-se reticentemente a isso com "algo intraduzível, incompreensível em qualquer outra língua e qualquer outro teatro, algo de muito mais elementar e rudimentar [...]". Além de o crítico pensar o teatro como manifestação e depuração do espírito, concebe-o como missão civilizatória. Esse mal-estar, portanto, passa pelo estético, mas esbarra fundamentalmente, e vale a insistência, nos escaninhos de classe.

Fausto Fuser (apud, 2003, p.99-100), em sua pesquisa de doutoramento, que tomou como objeto de investigação Zbigniew Ziembinski – merecidamente tão aclamado e louvado entre nós, pela sua inquestionável importância para o desenvolvimento de certo teatro brasileiro –,

encontrou as seguintes declarações do ator-diretor autoconferindo e proclamando-se com funções demiúrgicas em prol do teatro brasileiro, em jornal da Polônia:

> A vida cultural desse país não tem grandes tradições. Quando cheguei ao Brasil, em 1941, não existia teatro, propriamente, peço-lhes imaginarem que toda a vida teatral era realizada por grupos desgarrados da Europa Ocidental, importados. [...] Comecei criando o teatro desde sua base e devagar iniciou-se um gigantesco movimento de massas. Organizei palestras, conferências, ensinei a profissão de ator concretamente, com o trabalho dos ensaios. Realmente criei o teatro no Brasil.

Como é possível depreender de determinadas formulações críticas, certo complexo de inferioridade segregacionista, alimentado por padrões de comportamento na vida cultural brasileira, não é caso isolado e se articula com aqueles padrões, criando redes e teias que tentam esquadrinhar e padronizar não apenas a produção artística. Outro veterano da crítica, inicialmente teatral depois política e cultural – que adorava criticar seus compatriotas brasileiros, mas bastante parcimonioso quando o fazia com os estrangeiros –, premido por arrogância classista, acrescida de necessidade de chamar a atenção, foi Paulo Francis. No sentido de ser lido ou de pautar discussões, Francis – por acreditar que toda atividade cultural, e aí incluída a crítica teatral, tinha de se caracterizar em ato de hostilidade – adotava como estratagema tático, à semelhança dos expedientes utilizados pelos dadaístas, atacar personalidades respeitáveis. Bernardo Kucinski (1998, p.84) defende interessante ponto de vista segundo o qual Paulo Francis teria pertencido a uma categoria de "gênios que não deram certo" e que muitos tentaram imitá-lo: "mas ninguém conseguiu igualá-lo, porque ninguém ousou levar tão longe sua falta de escrúpulos na arte de injuriar, difamar e caluniar. Paulo Francis tornou-se um ícone do jornalismo caluniador dos anos 90".

Nesse particular, Nelson de Sá (1997), crítico de teatro do jornal *Folha de S.Paulo*, durante a quase totalidade da década de 1990, afirma que, ao entrar para a crítica teatral, foi enviado, pela empresa em que passava a trabalhar, a Nova York, cidade em que vivia Paulo Francis, para aprender um pouco com o mestre. Dessa forma, o que se caracteriza em interessante revelação, Nelson de Sá (1997, p.455-9), depois do contato com Francis, sem que se possa declarar que tenha sido um aprendizado com o guru, faz o seguinte comentário acerca do trabalho crítico:

> Não se cutuca o balaio da nega com afagos. O negócio é demolir. [...] Uma acusação que se faz ao crítico é de ser preconceituoso em favor de certos tipos de teatro e preconceituoso contra outros tipos. Verdade. Mas preconceito, se saudável, é o que dá ao crítico sua posição. Todo homem adquire preconceitos baseados na experiência, por que não o crítico? Há, obviamente, os preconceitos tolos assim como os saudáveis, mas os primeiros logo se traem e derrubam seus mercadores. Preconceitos que são a consequência da educação crítica estão entre as armas mais vigorosas do arsenal crítico. Mostre-me um crítico sem preconceitos e eu mostrarei um cretino completo. [...] O diálogo da crítica é quase sempre com a crítica, não com o artista. O crítico deve ser implacável com a obra de arte e deve dialogar com as gerações de críticos que o antecederam.

Encontram-se engastados a tais formulações (de alguém que "fala de dentro") um ponto de vista de si e outro, pelas circunstâncias e injunções já apresentadas, imposto pela empresa que paga o salário do crítico. De qualquer modo, para se contrapor parcial ou totalmente às observações do crítico, poderiam ser evocados aqui vários argumentos e múltiplas outras vozes, mas com Márcio Seligmann-Silva (in Miranda, 2007, p.78) – que acredita, como Michel de Certeau, existirem culturas no plural –, ao discutir os imbricamentos entre a língua e a memória cultural, um significativo texto-imagem é mais poderoso:

> Nós cavamos o leito por onde corre nossa língua e nossa cultura, mas sem os canais de comunicação com outros leitos, nossa língua e cultura logo secam e morrem. Aceitar este diálogo é o grande desafio e a necessidade imperativa de nossa época. Cabe às instituições culturais fomentar tanto o conhecimento de cada cultura como este diálogo entre as culturas.

Assim como o descaso pelo documento visual que precisa ser referenciado àquilo que está fora dele para ser compreendido, legitimado; no caso em epígrafe, o discurso precisa ser chancelado pela exterioridade registrada em material impresso. Nesse particular, Rosangela Patriota (1999, p.53), em reflexão semelhante àquela que aqui se tenta desenvolver, tomando Vesentini, questiona:

> [...] como entender esses jornais enquanto *documento*, a ser trabalhado pelo historiador? Devo *reduzi-los* apenas à condição de textos onde leio um conjunto de informações que eles me apresentam ou então descreve-os? Se o fizer, corro o risco de perder exatamente o ângulo entrevisto acima, esses jornais, em sua peculiar interação com certos intelectuais e com um certo público leitor, aparecem não como folhas mortas, mas dotado de *ação*. Estou diante do significado do documento enquanto sujeito. Ou melhor, essa imprensa, nesse caso, expressa a luta política, e as páginas desses diários não podem isolar-se dessa condição, elas são *prática* política de sujeitos atuantes.

Um pesquisador ou historiador do teatro, sobretudo aquele cujo objeto aparece emoldurado por densas camadas de preconceito e/ou de desqualificação, como é o caso do teatro épico e das formas populares, precisa desenvolver o procedimento que Walter Benjamin (1985a, p.225) chama de escovar a história a contrapelo e desenvolver procedimentos ligados a uma análise de natureza morfológica, como aqueles sugeridos e apontados por Carlo Ginzburg (1989).[102] Trata-se, de acordo com o historiador italiano, de desenvolver um procedimento analítico por intermédio do qual se juntem todas as pistas possíveis – ou sintomas, no caso de Freud; os indícios, no caso de Sherlock Holmes; e os signos pictóricos, no caso de Morelli.

A partir de certa metáfora, pode-se afirmar que boa parte da memória do teatro paulista da década de 1980 estaria no porão de um determinado cômodo, e certas obras jogadas sob um tapete sobre o qual um pesado móvel estaria dificultando o acesso aos interessados.

Contrapor-se, portanto, a determinadas, objetivas e (in)experimentadas verdades, construídas e tornadas universais a partir de certos gostares e impostas ao senso comum, é tarefa sempre urgente do historiador. Theodor Adorno (1992), na *moralia* "Sem medo", lembra o quão difícil se caracteriza afirmar o que a verdade é no relacionamento com as pessoas,

lembrando, ainda, que os conceitos de objetivo e subjetivo foram completamente invertidos. O objetivo, como valor aceito, afirma o filósofo, "é o lado não controverso pelo qual aparecem as coisas, seu clichê aceito inquestionavelmente, a fachada composta de dados classificados, em suma: o que é subjetivo" (ibidem, p.59-60). Ao contrário, o que as pessoas chamam de subjetivo é o que rompe com essa espécie de quietismo: "o que entra na experiência específica de uma coisa dispensa os juízos convencionados sobre isso, colocando a relação com o objeto no lugar da resolução majoritária daqueles que sequer o contemplam, quanto menos o pensam, em suma: o que é objetivo" (ibidem). Dessa forma, a produção teatral da década de 1980 na cidade de São Paulo, e não exclusivamente nela, por conta dos paradigmas (im)postos a partir de uma pseudo e enublinante objetividade, encontra-se mergulhada nesse subjetivismo de classe. Conhecer parte da produção, principalmente aquela propositalmente deixada de lado, pode ser um interessante indício na revisão da confortabilidade daquilo que já se encontra instituído.

Para adentrar nos bastidores da produção artística recortada pela reflexão até aqui desenvolvida, é importante reportar-se à análise de Lloyd Kramer (in Hunt, 2001, p.136) no texto "Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra", segundo a qual:

> Toda disciplina é constituída por um conjunto de restrições ao pensamento e à imaginação, e nenhuma é mais tolhida por tabus do que a historiografia profissional. Esses tabus impedem o uso de *insights* originários da arte e da literatura, pois forçam os historiadores a enfatizar as distinções entre fato e ficção. Infelizmente, essas distinções ignoram as perspectivas da moderna teoria literária e cegam os historiadores para os processos reais de seu trabalho. "Com efeito, a história... adquire sentido do mesmo modo que o poeta ou romancista tenta conferir-lhe sentido, isto é, atribuindo ao que originalmente parece problemático e misterioso o aspecto de uma forma reconhecível, por ser familiar." Ao contrário dos ficcionistas, entretanto, os historiadores em geral optam por não ver o elemento imaginário de suas obras; em vez disso, preferem acreditar que transcenderam a ficção ao estabelecerem rigorosas diretrizes para a disciplina histórica. "Exercem um efeito disciplinador sobre a imaginação, no caso, a imaginação histórica, e estabelecem limites acerca do que constitui um acontecimento especificamente histórico". E, no entanto, apesar desses limites explícitos, todas as tentativas de descrever os acontecimentos históricos baseiam-se, necessariamente, em narrativas que "revelam a coerência, a integridade, a plenitude e a inteireza de uma imagem de vida que é, e só pode ser imaginária".

60 Sobre o conceito, derivado da Escola Superior de Guerra, instituição criada inicialmente com o interesse do aprimoramento da cúpula militar do Exército, ver Gaspari (2003, p.122): "Com o tempo edificou-se a mitologia de que a Sorbonne foi o laboratório de aperfeiçoamento da elite nacional e sacrário ideológico do regime de 1964". Ver também Skidmore (1988b) e Stepan (1988).

61 Segundo Gaspari (2003, p.88 ss.), alguns desses militares se reuniam desde 1962, liderados por Cordeiro de Faria, com o principal propósito de conspirar contra João Goulart e tentar atrair o chefe do Estado-Maior do Exército, o general Humberto Castello Branco.

62 Com relação ao autoritarismo da sociedade brasileira do período, "conciliando" contraditoriamente liberalização do pensamento e coexistência das mais diversas formas de autoritarismos na sociedade democrática (algo próximo e análogo à contraditória e

harmoniosa existência dos homens livres em sociedade/ordem escravocrata), são significativas as reflexões de Schwarz (1977, 1987), Franco (1976) e Stepan (1986).

63 Com 400 votos, o general Geisel venceu, em processo de eleição indireta, o candidato do MDB: Ulysses Guimarães e o vice Barbosa Lima Sobrinho, que receberam 76 votos.

64 Stepan (1986) refere-se ao processo sucessório e de distensão como uma dialética de concessão, por parte do regime, e de conquista, por parte da sociedade.

65 De acordo com Ribeiro (1985, verbete 2367): "Reacionários paulistas, inconformados com o encontro do Papa com o operariado, sequestram e castigam brutalmente o líder católico Dalmo Dallari, para impedi-lo de ler uma saudação a Sua Santidade. Mesmo ferido, numa cadeira de rodas, Dalmo lê a louvação, enquanto o povo grita: 'Viva João de Deus/O Papa é nosso Rei'".

66 As mudanças na Lei de Censura ocorreram em 1985. Segundo o ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel, a primeira medida, nesse sentido, foi a retirada da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal para submetê-la diretamente à Secretaria Geral do Ministério da Justiça.

67 Segundo o que se pôde apurar, o nome biônico foi retirado de uma determinada personagem de série de televisão, veiculada de 1975 a 1981, chamada *A mulher biônica*, protagonizada pela atriz Lindsay Wagner.

68 Escrita por juristas da ditadura como Carlos Medeiros Silva, o AI-5 caracteriza-se em um documento pequeno, formado por quatro páginas e 12 artigos. O documento foi discutido e aprovado rapidamente pelo Conselho de Segurança Nacional, comandado pelo marechal Costa e Silva. Com esse decreto, a ditadura militar determinava o fechamento do Congresso Nacional, estabelecendo a cassação de mandatos de senadores, deputados, prefeitos e governadores; intervindo no Poder Judiciário, inclusive demitindo juízes; tornando legal legislar por decretos e impondo, então, o estado de sítio; reprimindo qualquer tipo de reunião; ampliando a censura, que se estendia às artes, e suspendendo o *habeas corpus* para os chamados crimes políticos. O Poder Executivo passou a ditar plenipotenciariamente as regras que deveriam ser seguidas pelos Poderes Legislativo e Judiciário; as conversas de esquina eram reprimidas com violência, as manifestações de qualquer ordem foram banidas. Nesse processo, são cassados 110 deputados federais, 171 estaduais, 163 vereadores, 22 prefeitos, ministros do Supremo Tribunal Federal e milhares de civis.

69 Alexandre Baumgartem era jornalista e havia sido diretor da então extinta revista *O Cruzeiro*, e prestara, em 1981, serviços à Comunidade de Informações. O jornalista já havia distribuído um dossiê prevendo seu assassinato por decisão do Serviço Nacional de Informação (SNI). Em 13 de outubro, ele, a mulher (Jeanette) e um barqueiro (Manoel Valente Pires) que conduzia a embarcação, em que o casal saíra para pescar, foram assassinados. Baumgartem foi encontrado com três tiros na cabeça e um no abdômen. A mulher e o barqueiro não foram encontrados. Houve suspeita de que a ordem para assassinar o jornalista pudesse ter sido exarada tanto do gabinete regional do general Newton Cruz como do gabinete do ministro-chefe do SNI, general Octávio Aguiar de Medeiros. Posteriormente, o general Newton Cruz foi julgado e absolvido da acusação.

70 Acerca dessa sigla e de diversas outras, como DOI-Codi, ORM-Polop, JUC, AP-ML, MNR, VPR, ver Aquino (2004, p.55).

71 Trata-se de significativa obra, escrita pelos dois deputados-autores, ambos do PMDB e incansáveis batalhadores pela criação e aprovação da lei então batizada de Dante de Oliveira. A publicação tem estrutura dividida em capítulos, que apresentam os 14 meses de luta para aprovação das Diretas Já: de janeiro de 1983 a abril de 1984; seguidos de outros três capítulos: "Dia 24", "Dia 25" [de abril] e o último: "Dias, meses e pensamentos seguintes". De certa forma, o livro complementa aquele escrito por Ricardo Kotscho (1984), inserindo vários documentos exarados a partir das inúmeras disputas dos diversos grupos que formavam o PMDB. Clóvis Rossi, apresentador do livro de Leonelli e Oliveira (2004), lembra que não se trata de um livro asséptico, ao contrário, é um documento elaborado por dois militantes que conciliam paixão e política.

72 Apesar de não apresentar o montante econômico, Alberto Tosi Rodrigues (2003, p.44) apresenta alguns dados quantitativos no concernente ao material de campanha.

73 O locutor esportivo, tendo em vista que o movimento crescia diariamente, foi reconhecido inclusive pela imprensa, sendo capa de várias publicações importantes. Leonelli e Oliveira (2004, p.377 ss.) destacam o importante trabalho do locutor.

74 À guisa de exemplo, em maio de 1983, um grupo de 17 deputados federais, em São Paulo, lança a candidatura de Franco

Montoro, então governador de São Paulo, à Presidência da República. Alguns desses deputados integrariam o Grupo Só Diretas que, inicialmente em 1984, se oporia à candidatura de Tancredo Neves por considerá-lo muito conservador.

75 Cf. as entrevistas concedidas a Ronaldo Costa Couto (1999): Fernando Henrique Cardoso (p.69, 73); Aureliano Chaves (p.98, 103-4); Delfim Neto (p.138, 140-2); Francisco Dornelles (p.160-1); almirante Floriano Faria Lima (p.174-5); general Ernesto Geisel (p.213-4, 216, que afirma, nesta página, que Tancredo Neves foi eleito por causa de Paulo Salim Maluf); José Genoíno (p.230-1); Luiz Inácio Lula da Silva (p.266-70) aponta um Tancredo vacilante em Goiânia e relata a reunião com Luiz Eduardo Greenhalgh, em casa de Ulysses Guimarães, logo após a derrota das Diretas pelo Colégio Eleitoral. Nessa conversa, o doutor Ulysses diz-se traído por Tancredo e aponta o "situacionismo-oportunista" de Fernando Henrique Cardoso (o mesmo a propor modificação no nome da campanha de Diretas Já para Mudanças Já), que teria dito a Ulysses: "O Fernando Henrique Cardoso me chamou na casa dele pra falar que era preciso encontrar uma saída dentro do Colégio Eleitoral, porque, se a gente insistisse na questão das Diretas, os militares poderiam ficar revoltados e não abrir" (p.267); Antonio Carlos Magalhães (p.285-6); José Sarney (p.315, 322).

76 Com relação a esse primeiro comício, ver Leonelli e Oliveira (2004, p.165-7) e Kotscho (1984, p.13, 19-30).

77 A primeira e homérica "vaia institucional" à capitulação do Brasil ao FMI ocorreu em 2 de fevereiro de 1983, quando da posse dos novos deputados, no Congresso Nacional.

78 Nesse sentido, "*Rosebud:* o jornalismo torturado da *Folha de S. Paulo*", de Bernardo Kucinski (1998, p.71-9), apresenta alguns argumentos de adesão da empresa jornalística à campanha e à posterior demissão dos jornalistas petistas, tão logo a campanha chegou ao fim.

79 Período compreendendo basicamente nove meses de mobilização, que resultou no *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello, ocorrido em 29 de dezembro de 1992.

80 Texto extraído de panfleto mimeografado, distribuído nos teatros.

81 Acerca das datas de mobilização, ver Leonelli e Oliveira (2004) e Kotscho (1984).

82 Além destes nomes, que concorreram efetivamente, Skidmore (1988b) destaca também: general Octávio Medeiros, chefe do SNI; Leitão de Abreu, coordenador político do governo e chefe da Casa Civil; ministro da Desburocratização Hélio Beltrão; Costa Cavalcanti, presidente da Itaipu; Jarbas Passarinho; o senador Marco Maciel; Antônio Carlos Magalhães, governador da Bahia.

83 Sobre o não apoio aos candidatos do governo, ver "Golbery diz que Andreazza não é o nome adequado à sucessão" (1983, p.4).

84 Com relação à Nova República, Florestan Fernandes (1989) escreveu poucas mas contundentes críticas. Entre elas, "Missão impossível": "A 'Nova República' não nasceu sob um signo aziago. Ela teve uma origem perversa; não veio ao mundo e cresceu graças a uma maternidade que a deformou e perverteu para sempre. Filha da ditadura (ou, para usar uma linguagem amena da convenção histórica, da República institucional), ela retrata aquilo do qual se pode dizer: 'quem puxa aos seus não degenera'" (ibidem, p.53).

85 Em tese, a chamada Lei Sarney nº 7.505, apresentada pelo então senador da Arena do Maranhão José Sarney – na condição de projeto de lei –, previa a concessão de benefícios fiscais com relação ao imposto de renda devido para as áreas artístico-culturais. Dessa forma, desde sua apresentação inicial, em 26 de setembro de 1972 até sua aprovação em 3 de outubro de 1986, a proposta foi reapresentada cinco vezes por seu formulador e passou por várias alterações atendendo naturalmente aos diferentes interesses em jogo. De modo sintético, entre outros, a Lei Sarney, por meio de suas disposições, definia tanto os termos doação, patrocínio e investimento como seus campos de abrangência na área cultural, especificando os níveis de dedução no imposto de renda em cada modalidade. Estabelecia multas e penas rigorosas às fraudes e irregularidades utilizadas em nome da lei. Mais informações estão disponíveis em: <www.sinprorp.org.br/Memorias/memoria86-88-18.htm>. Acesso em: 17 maio 2008.

86 Não foi com o término da ditadura militar que a questão cultural se resolveu. Os ministros da pasta sempre foram obrigados a fazer malabarismos com as verbas, destinando desse pouco muito aos eventos que dão mais visibilidade aos governos.

87 Órgão criado em 1969 por Petrônio Portella. Sobre o político, ver Gaspari (2003, p.430-2).

88 Gaspari (2003, p.379-80) reproduz um diálogo muito curioso travado entre Geisel e Golbery, no concernente a acreditar no que Dom Paulo Evaristo Arns apresentava acerca do número de torturados e mortos por tortura no Brasil.

89 É curiosa a forma, entretanto, como o governador distingue a ação do general Geisel diferenciada daquelas de seus antecessores e mesmo de seu sucessor, evocando, sem especificar, o ato corajoso de demissão do ministro do Exército Silvio Frota. Ver Cavalcanti (2000, p.158).

90 Disponível em: <http://www.guiasaocarlos.com.br/oficina_cultural/conceito.asp>. Acesso em: 17 maio 2008.

91 Sem generalizar, essa prática de repassar conteúdos apresentados em oficinas é um expediente bastante antigo utilizado pelo PMDB. Em 1983, por exemplo, ao participar do Festival de Inverno de Campos do Jordão (primeira e única vez em que os professores de Educação Artística substituíram os músicos), sob a gerência geral da professora Ana Mae Tavares Barbosa, então coordenadora da equipe de Educação Artística da Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógica (Cenp). O evento foi desenvolvido em duas semanas, compreendendo palestras, minicursos e oficinas. A orientação era que, encerrado o evento, os professores que tivessem participado do processo repassassem para outros colegas o aprendizado. Para viabilizar isso, às Divisões Regionais de Ensino (DREs) caberia o desenvolvimento dessa proposição.

92 Com relação ao redimensionamento político-popular conferido às Casas de Cultura, na administração da prefeita Luiza Erundina, na gestão da Secretaria de Cultura da professora Marilena Chaui, ver Ferreira (2006).

93 Acerca dessa acirrada disputa, das excelentes fontes documentais, ver a divertidíssima *90 charges diretas 89* (s. d.).

94 A família do candidato Fernando Collor de Mello, por exemplo, era proprietária, em Alagoas, de uma emissora de televisão e de um jornal. Segundo a revista *Veja*, a campanha do candidato dispunha de 15 equipes de TV, jatinhos e estúdios de gravação em Brasília e Belo Horizonte, com equipamentos avaliados em 3,8 milhões de dólares norte-americanos (cf. Rodrigues, M., 2003).

95 A Constituinte de outubro de 1988, entre outras medidas, havia estabelecido dois turnos para eleições de cargos executivos em cidades com mais de 200 mil eleitores.

96 Mais que um gênero teatral, drama é aqui utilizado como uma forma estética que se torna hegemônica, incorporando do ponto de vista temático os interesses da burguesia, na França do século XIX. Trata-se historicamente da forma teatral incentivada pelo Estado francês, a partir de 1843, por intermédio de um decreto exarado pelo então ministro do Interior, Léon Faucher. Sobre isso, ver Faria (1993) que, em análise consistente, aponta os interesses principalmente estético-ideológicos na criação da forma, que se tornou paradigma, chancelando e distinguindo claramente aquilo que poderia ser considerado "bom" e contivesse a chamada "excelência" em oposição ao "sem ou com qualidade duvidosa" em teatro. Ainda a respeito do conceito, Szondi (2001), Williams (1992, p.147-78) e Costa (1998) apresentam excelentes pistas e argumentações acerca do gênero e dos interesses da classe que o adotou como paradigma hegemônico.

97 Entre outras matérias, ver *Palco e Plateia* (1987, p.25-9).

98 Também apresentam dados: Kucinski (1982), *Dossiê dos mortos e desaparecidos* (apud Gaspari, 2003, p.388-9) e Giannotti (2007, p.208).

99 Sobre outros dados, além das publicações específicas do órgão, ver Stepan (1986, p.76-7, 82-4) que apresenta dados comparando os números a outros países da América Latina. Acerca de Heleny Guariba e outros casos, ver Carvalho (1998) e Aquino (2004, p.49, especialmente na nota 3) que apresentam algumas fontes documentais sobre o assunto. Ver também Gaspari (2003, p.391) que apresenta números para os mortos e desaparecidos de 1964 a 1974: "Até a chegada de Geisel ao Planalto, a ditadura custara a vida a cerca de 260 pessoas. Dezessete militavam no PCB".

100 Para entender tudo o que estava em jogo nessa passagem e adesão irrestrita à visualidade, são preciosas nesse particular as reflexões de Eagleton (1998).

101 Cf. também Williams (2007, p.85-95).

102 Refiro-me aqui, especificamente, ao ensaio "Sinais" (Ginzburg, 1989, p.145): "O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) buscado em indícios imperceptíveis para a maioria".

À GUISA DE CONCLUSÃO

> "'Atualmente', queixou-se o sr. K., 'existem muitas pessoas que se gabam de poder escrever grandes livros inteiramente sós, e isso tem a aprovação geral. O filósofo chinês Chuang-Tsé escreveu, na idade madura, um livro de cem mil palavras, do qual nove décimos eram citações. Entre nós, livros assim não podem mais ser escritos, pois falta o espírito. Em consequência, as ideias são apenas de cunho próprio, parecendo preguiçoso aquele que não as produz em número suficiente. É certo que assim não há ideias que sejam tomadas de outros, e também não há formulação de uma ideia que se pudesse citar. E como precisam de pouca coisa para sua atividade, essas pessoas! Uma pena e algum papel é tudo o que podem exibir. E sem qualquer auxílio, apenas com o mísero material que uma pessoa levaria nas mãos, são capazes de erguer suas cabanas. Desconhecem edifícios maiores que aqueles que um indivíduo é capaz de construir'." *(Brecht, 2006)*

Em uma de suas *Minima moralia*, Adorno (1992) discorre acerca da importância da "faxina" e da concisão ao escrever. Recomenda ao escritor o destemor ao cortar: tudo quanto for supérfluo ou desnecessário, para, entre outros bons serviços (se for o caso), evidenciar as ideias principais de um texto. É impressionante tudo o que se lê para conseguir – quando se consegue – escrever um livro. Corta-se muito, faxina-se muito também. É difícil, entretanto, conquistar o estado segundo o qual "quem não quer fazer concessão alguma à estupidez do senso comum, tem de se precaver para não enfeitar estilisticamente pensamentos em si mesmos banais" (ibidem, p.74). É impressionante o quanto se repete o já apresentado, como afirma Certeau (2006, p.13), reiterando Michelet, em *Escritas e histórias*, que escrever é um caminhar e um trabalho sem tréguas: "pela força do desejo, sob as esporas de uma curiosidade ardente que nada poderia deter". Exercício de um procedimento cujo resultado – conforme lembra Foucault em diversas de suas obras, com ênfase ao texto *As palavras e as coisas* (1987) – não corresponde ao desejo ou àquele que exerce o poder. Escrever como exercício que imbrica originalidade e citação. Em que ambos, ao excesso, se caracterizam problemáticos. Luta contra um tempo cronológico estrangulante. Lutar contra as ideias-palavras.

Falar de um período recente, que se viveu, significa imbricamento entre uma memória aparentemente acomodada/construída e a destruição/reconstrução desta para construção de tantos outros aspectos, que, em alguns casos, podem chegar a vislumbrar uma outra memória. Essa "nova" pode, no melhor e no pior dos casos, tanto reiterar impressões originais como trazer outras absolutamente inusitadas. Nesse processo de revisitação, repleto de discursos e de experiências, reiteradas ou negadas, de sujeitos vivos e mortos, vem à consciência a percepção segundo a qual a história pressupõe um minucioso trabalho de construção de redes "tessituradas", em cujas margens, o deixado de fora, tende a contrastar objetiva e

subjetivamente com os pontos entrelaçados. A escolha ou rejeição de certos assuntos, em contrastação dialética, potencializa choques iminentes e plausíveis, orientando e (des)orientando a junção de tantos achados encontrados nesse processo de andança em confronto com o aquietado: quase deambulação metafórica.

No desenvolvimento do denso processo de pesquisa, que sempre compreende o transcurso de uma viagem acadêmica, deparei-me inúmeras vezes com frases e pensamentos grandiloquentes, entretanto esvaziados e premidos por um senso ideológico perverso. Por exemplo, com relação aos dois grupos de teatro escolhidos para instaurar um recorte de análise mais profunda, percebi que um número significativo de sujeitos fala, tem pontos de vista sobre os grupos e as obras, referindo-se a espetáculos vistos há mais de dez anos; outros, de modo muito mais grave, afirmam "não gostar" dos trabalhos dos coletivos sem jamais terem assistido a qualquer espetáculo.

Em meio às dificuldades, quase uma pororoca de dois fluxos, por vezes mais calmos, sempre contrários, desarmônicos permanentemente, sempre torrenciais, a paixão de quem viveu um período caracteriza-se na matéria do exageramento. Faxinar as coisas representa quase uma espécie de expulsão de momentos carregados e construídos por tantos sujeitos pouco considerados. Sujeitos cujas obras e experiências precisam, também, constar da documentação e memória cultural "simplesmente" porque fazem parte da História. Faxinar, enfim, na perspectiva aqui apresentada, representa quase um processo genocida: retirar aquele que não havia constado da história.

Em determinada passagem de *As cidades invisíveis*, Italo Calvino (1972, p.15-6) afirma o seguinte:

> A cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grandes janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

Durante toda a década, a rua voltou a ser o lócus do grito, da contestação e da reivindicação tanto individual como coletiva. Se durante a ditadura militar, a despeito de tantas injunções cerceativas, o espetáculo teatral, em muitos casos, foi uma das únicas trincheiras de resistência à ditadura, com a distensão (ou abertura do sistema político) os espaços institucionais e reivindicatórios se ampliaram, por contradições do próprio aparelho estatal. Seguindo um complexo processo dialético de concessão e de conquista, a rua voltou a ser do povo. Nessa retomada, em determinados momentos, os teatros esvaziaram-se, por justo motivo; ou seja: por motivação política.

Originalidade... Pode-se falar em originalidade na história? Qual seria o lugar da originalidade na história? Trata-se de uma questão absolutamente impossível de ser respondida, na medida em que existem diversas epistemologias para esse trabalho de revisitação crítica dos acontecimentos. Então, talvez original, do ponto de vista documental e do trabalho demandado pelo historiador, seja aquele apresentado por José Saramago (1997), no interessante *Todos os*

nomes. Nesse romance, as ações passam-se principalmente na Conservatória Geral do Registro Civil, sendo seu protagonista um auxiliar de escrita ou arquivista chamado Sr. José. De coleções de artigos de jornais sobre celebridades para preencher o tempo, o Sr. José tenta manter um arquivo pessoal, furtando informações da repartição em que trabalha de celebridades em um fichário pessoal, só seu. Dava-lhe um enebriante prazer poder desafiar o acaso e a vida sem sentido que lhe era dado viver. Assim, a partir de uma série de pequenos delitos, inicia um processo maior de investigação a partir da descoberta acidental de uma ficha de uma mulher anônima grudada à de uma celebridade. Da manipulação de fichas, por intermédio de uma investigação indiciática repleta de peripécias, de todo tipo de transgressão, José forja autorizações da monumental e kafkiana Conservatória, e passa – tomando o cuidado de manter estirado o cordão de Ariadne – a procurar pistas de sua nova descoberta (ou fichada). Cada vez mais ousado, José dá início à sua trajetória e ao processo investigatório indo à casa de nascimento de sua fichada. Ao saber do suicídio desta, a obstinada personagem segue incansavelmente todas as pistas, subvertendo toda sua vida, e aquela institucional desordenando-as completamente. Ao fim, e por recomendação de seu atordoante chefe, José dirige-se ao labiríntico espaço em que estão as fichas dos mortos da Conservatória para retirar a de sua antes anônima desconhecida de entre os mortos e voltar a fazê-la constar do fichário dos vivos.

Obra monumental e de igualmente monumental originalidade. O protagonista adota um processo-procedimento transgressor de pesquisa, sem negligenciar qualquer indício, fio ou rastro. Pequisa com o mesmo estofo e a partir de astúcia semelhante àquela apresentada por Carlo Ginzburg (1989) com relação a Morelli/Ivan Lermolieff, em "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". Assim, de apenas um mero, mas consciencioso arquivista, José se transforma em detetive e demiurgo ressuscitador de uma nova, ainda que morta, vida. Ele pereniza um obscurecido e esquecido ser.

Por entre os infinitos corredores, gavetas, papéis, publicações, documentos, películas, de instituições públicas e particulares; residências particulares, de muita conversa, o historiador precisa de muita originalidade também e quase infinita capacidade para desenvolver sua tarefa. Para o trabalho de descobrir os objetos, para enxergá-los, para analisá-los, para ressignificar-lhes os sentidos... Precisa, também, e se conseguir, estofo para denunciar aquilo que possa tê-los opacizado. Não tenho ideia de que tenha conseguido conquistar algum desses atributos, mas, em oposição a isso, a certeza do muito trabalhado e do outro tanto ainda a fazer.

Ressuscitei muitos momentos da história social, política e estética de uma cidade-estado em que muitos sujeitos conseguiram por poucas vezes estar em uma de suas ágoras. Abriram-se ou reabriram-se as porteiras, de tantas cancelas da memória, não minha, também minha. Estardalhaço e escarcéu de tantos sujeitos fora e dentro do palco, próximos e distantes dos espaços de participação.

A realização desta pesquisa possibilitou-me processos de troca de experiência, sobretudo pelas entrevistas, absolutamente antológicas. Vivi momentos de forte emoção. Tenho dito a tantos que me conhecem, e há longos anos, que o teatro paulistano tem diversos e

imprescindíveis sujeitos, mas, para mim, a tríade César Vieira, Luís Alberto de Abreu e Luiz Carlos Moreira representa dignidade, alento e certeza de que é preciso insistir. Em determinado momento da entrevista, Luís Alberto Abreu, emocionado, afirma:

> Com relação a esse período [década de 1980], tem duas coisas. O que me guia é uma necessidade de expressão: de colocar o real dentro do imaginário, dentro da expressão simbólica. É isso que eu acredito que faz a peça andar. Colocar as duas faces da vida é possível através da expressão simbólica e mudar o real. As ideias decadentistas não me pegam muito, não. Essas ideias de final dos tempos, final do mundo... Elas não me pegam. Eu sempre achei estranha essa visão cética e achava que havia alguma coisa errada nessa forma de pensar. Sempre defendi a manifestação da vida. Nunca falei em morte do teatro. Para mim o teatro nunca morreu ou esteve perto disso. Sempre me pautei, antes inconscientemente, mas agora conscientemente, na ideia de que, quando algo está fenecendo, algo está nascendo. Meu olho está sempre atento para o que está nascendo. Não tenho paciência ou vocação para reformar a decadência. A valorização dos decadentismos, ceticismos, niilismos nunca foram meus caminhos. Por outro lado, um pouco dessa preguiça, desse tipo de divertimento egoísta me parece um pouco a água do besteirol. Para mim a expressão simbólica é tão importante e fundamental que, se for para brincar, faz sentido quando isso pode me levar a propor uma festa. Festa mesmo, com todo mundo presente nela. Acho que isso tudo entra como uma expressão do espírito. Claro que o intelecto também se faz presente. O espírito também é mente, é carne, é fluido. A coisa, me parece, é mais por aí. Então, o besteirol ou essa coisa feita mais para o entretenimento não me pega, não. Esse teatro burguês que tenta se renovar onde não existe mais possibilidade de renovação, como disse, não me pega. Assim como em certas manifestações chamadas de arte conceitual, me parece, que não tem mais renovação. Arte, que é expressão do ser humano, ser reduzida a um conceito... Não sei, conceito é pré. Pré-arte. Arte é outra coisa: é fundamentalmente troca de experiência. O tempo inteiro como autor e artista eu me pauto permanentemente nisso. Na expressão, na expressão de excelência, na expressão performática. A arte tem de ter isso para mim. Poesia não é palavra. Por detrás das palavras tem muitas outras coisas: palavras são sínteses em torno da experiência humana. Se for apenas manejo, manipulação de palavras, retórica isso não é nada.

Muitos são os teóricos que denunciam uma permanente crise na cultura como um todo e na produção teatral brasileira. Alguns desses autores foram apresentados ao longo desta reflexão. Entre aqueles que denunciam avaliações derrotistas contidas em tais afirmações, fruto da parcialidade contida nesse dolorido torcicolo cultural, Claudia Braga (2003) apresenta excelente reflexão apontando muitas das variáveis presentes em prognósticos tão parciais. Desse modo, finalizando um dos capítulos de seu livro, Braga (2003, p.40) afirma com relação ao trabalho dos críticos (de outro período histórico, mas pertinente ao que se encontrou, em boa parte do material consultado, na década de 1980):

> [...] as lamentáveis apreciações da "crítica especializada", que veementemente decretaram a decadência do teatro brasileiro no período aqui abordado [século XIX], foram ocasionadas

não apenas pelo tradicional preconceito do "clássico" contra o popular, como também por um certo desconhecimento de nossos teóricos tanto das obras quanto do contexto histórico em que foram criadas. Os equívocos de leitura e avaliação das obras produzidas à época, disseminados à exaustão e cujos exemplos aqui apresentamos, infelizmente dificultaram sobremaneira uma análise isenta da "orgânica unidade (de toda a) dramaturgia brasileira" que já deveria ter-se produzido, determinando, indesculpavelmente, o quase que total esquecimento de autores, atores e obras de vasto período de nossa história cultural.

Documentos visuais, escritos, sonoros foram consultados, manipulados, desenvolvidos para mergulhar num período recente da história do país e da cidade, no sentido de revelar e desopacizar tantas ações e sujeitos apresentados ou escondidos em "visões da história". Em certos momentos da história – de acordo com os interesses que investem na continuidade do *status* e na permanência de como se encontram as diversas formas de relação social –, é preciso denunciar e evidenciar o alardeamento de discursos derrotistas e "terroristas" para a manutenção dos interesses dos Estados ou grupos hegemônicos. Com a crise política mundial iniciada em fins da década de 1970, o realinhamento das bases econômicas apontava como fundamental aos interesses, dos então chamados países do Primeiro Mundo, a necessidade de manutenção na crença segundo a qual se vivia no melhor dos mundos, a despeito dos problemas decorrentes dos passageiros problemas econômicos. Eric Hobsbawm (1995, p.393-420) nomeia e aponta os problemas econômicos vividos pela totalidade dos países. A partir de fins da década de 1970, percebe-se um mundo que perdeu suas referências, resvalando para a instabilidade e a crise. A manutenção de uma fraseologia negativa alimenta a ideia da existência da esperança, por um lado; e, outro lado da mesma moeda perversa, a proposição saudosista-simbólica – segundo a qual, fazendo alusão ao período ditatorial – dentre outros de: "Eu era feliz e não sabia". É claro que não foram os usuários a fabricar, mas muitos proprietários de automóveis – dos mais simples aos mais luxuosos; dos carros-passeio aos utilitários; dos particulares aos táxis; dos particulares aos públicos – ostentavam, nos espaços envidraçados de suas conduções móveis, essa convicção tão oportunista àqueles que recentemente haviam deixado o poder, mas cujos traços, parafraseando um trecho de *A mãe*, de Bertolt Brecht – adaptada da obra homônima de Gorki –, permaneciam presentes pelas mãos de seu "autoritário e eficiente trabalho".

Referências bibliográficas

90 charges diretas 89. São Paulo: Folha de S. Paulo, s. d.

ABRAMO, L. *Vida e arte*: memórias de Lélia Abramo. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Campinas: Editora Unicamp, 1997.

ABREU, L. A. *Bella ciao*. *Teatro da Juventude*, São Paulo, ano 6, n.38, nov. 2001.

ADORNO, T. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. (Grandes cientistas sociais).

_____. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALENCAR, S. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, Fumproarte, 1997.

ALMADA, I. *Teatro de Arena*: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AMARAL, M. A. *Dercy, de cabo a rabo*. 3.ed. São Paulo: Globo, 1994.

ANDRADE, C. D. de. *Carlos Drummond de Andrade*: poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.

ANSALDI, M. *Atos, movimento na vida e no palco*. São Paulo: Maltese, 1994.

AQUINO, M. A. de. *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978)*: o exercício cotidiano da dominação e da resistência. Bauru: Edusc, 1999.

_____. 1964-2004: um olhar reflexivo. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.158, jul./set. 2004, p.37-57.

ARANTES, P. Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 jul. 2007. Caderno 2. Disponível em: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/portal/news.php?cod=604>. Acesso em: 17 maio 2008.

ARÊAS, V. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ARRABAL, F. *Teatro pánico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.

ARRABAL, J. et al. *Anos 70* – teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

ARRABAL, J.; LIMA, M. A. *O nacional e o popular na cultura brasileira* – teatro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARTIÈRES, P. Dizer a atualidade. O trabalho de diagnóstico em Michel Foucault. In: GROS, F. (Org.) *Foucault*: a coragem de dizer a verdade. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

BACHA, E. L.; KLEIN, H. S. (Org.) *A transição incompleta*: Brasil desde 1945. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. v.2.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BALAKIAN, A. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARCELLOS, J. *CPC da UNE*: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARRETO, P. S. Casas de Cultura e o projeto de Cidadania Cultural. *Revista Polis*, São Paulo, n.28, 1997, s.p.

BARTHES, R.; MARTY, E. Oral/escrito. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Oficial, Casa da Moeda, 1987. v.11.

BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

_____. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985b. (Grandes cientistas sociais).

BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s. d.

BLOCH, M. *Introdução à história*. 5.ed. Portugal: Publicações Europa-América, s. d.

BOAL, A. *Hamlet e o filho do padeiro*: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Milagre no Brasil*. Lisboa: Avanti, s.d.

BOBBIO, N. *Direita e esquerda*: razões e significados de uma distinção política. 2.ed. ver. e ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

BOLOGNESI, M. F. *Política cultural*: uma experiência em questão (São Bernardo do Campo: 1989-1992). São Paulo, 1996. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

BORBA FILHO, H. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, s. d.

BOSI, E. A opinião e o estereótipo. In: _____. *O tempo vivo da memória*: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRAGA, C. *Em busca da brasilidade*: teatro brasileiro na Primeira República. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPq, 2003.

BRANDÃO, C. A. L. *Grupo Galpão*: uma história de risco e rito. 2.ed. Belo Horizonte: O Grupo, 2002.

BRASIL. *Política nacional de cultura*. Brasília: MEC, 1977.

BRECHT, B. *Bertolt Brecht – poemas*: 1913-1956. 6.ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo: Editora 34, 2006.

BRYAN, G. *Quem tem um sonho não dança* – cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BURKE, P. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CACCIAGLIA, M. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, Edusp, 1973.

CAFEZEIRO, E.; GADELHA, C. *História do teatro brasileiro*: de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Funarte, 1996.

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: PubliFolha, 1972.

CAMPOS, C. A. de. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Edusp, Perspectiva, 1988.

CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*: estudo crítico-histórico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CARREIRA, A. *Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980)*: uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2007.

CARVALHO, L. M. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998.

CAVALCANTI, P. (Ed.). *Memórias em linha reta* – Franco Montoro. São Paulo: Senac, 2000.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes do fazer. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *A cultura no plural*. 4.ed. Campinas: Papirus, 2005.

_____. *A escrita da história*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHARTIER, R. *A história cultural*: entre as práticas e as representações. Lisboa: Difel, 1990.

CHÂTELET, F. (Dir.) *História da filosofia*: ideias, doutrinas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1974. 8v.

CHAUI, M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*: seminários. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. História a contrapelo (Prefácio). In: DECCA, E. S. de. *1930*: o silêncio dos vencidos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Conformismo e resistência*: aspectos da cultura popular no Brasil. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHERESKY, I.; CHONCHOL, J. (Org.). *Crise e transformação dos regimes autoritários*. São Paulo: Ícone; Campinas: Editora Unicamp, s. d.

CORRÊA, J. C. M. *Primeiro ato*: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

CORRÊA, R. L. *O espaço urbano*. São Paulo: Ática, 1989.

COSTA, E. B. A. *Saltimbancos urbanos*: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro das décadas de 80 e 90. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, I. C.; CARVALHO, D. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

COUTO, R. C. *Memória viva do regime militar*: Brasil (1964-1985). Rio de Janeiro: Record, 1999.

CRUCIANI, F.; FALLETTI, C. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

CUNHA, N. *Dicionário Sesc*: a linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva, Sesc, 2003.

D'ARAUJO, M. C.; CASTRO, C. (Org.) *Ernesto Geisel*. 3.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1997.

DARNTON, R. *O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. 5.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DECCA, E. S. de. *1930:* o silêncio dos vencidos. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DORIA, G. A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 1975.

EAGLETON, T. *A função da crítica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1991.

_____. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

ELIAS, N. *O processo civilizador*: história dos costumes. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v.1.

EM CARTAZ as peças que voltaram do exílio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1980. p.44.

ESCOBAR, R. *Maria Ruth* – uma autobiografia. 3.ed. São Paulo: Arx, 2003.

FARIA, J. R. *O teatro realista no Brasil*: 1855-1865. São Paulo: Edusp, Perspectiva, 1993.

FERNANDES, F. *A constituição inacabada*: vias históricas e significado político. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

FERNANDES, S. *Grupos teatrais* – anos 70. São Paulo: Editora Unicamp, 2000.

_____. *Memória & invenção*: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 1996.

FERRARA, J. A. et al. (Coord.) *O cartaz no teatro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Rádio e Televisão Cultura, s. d.

FERREIRA, L. A. *Políticas públicas para a cultura na cidade de São Paulo*: a Secretaria Municipal de Cultura – teoria e prática. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

FILIAGE, M. Â. *Palco e Plateia,* São Paulo, nov. 1985, p.19-22.

FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 6.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANCO, M. S. de C. *Homens livres na ordem escravocrata*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1976.

FREIRE, P.; SHOR, I. *Medo e ousadia*: o cotidiano do professor. Petrópolis: Paz e Terra, 1987.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALBRAITH, J. K. Caderno Dinheiro. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2 nov. 1997. p.13.

GALEANO, E. *O teatro do bem e do mal*. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GARCIA, S. (Org.) *Teatro da militância*: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1990.

GASPARI, E. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

_____. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GASPARI, E. et al. *Cultura em trânsito*: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GIANNOTTI, V. *História das lutas dos trabalhadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

GIKOVATE, F. *O amor nos anos 80*. 6.ed. São Paulo: MG Ed. Associados, 1984.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOLBERY DIZ que Andreazza não é o nome adequado à sucessão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1983. p.4.

GUINSBURG, J. et al. (Coord.) *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Sesc, Perspectiva, 2006.

GUZIK, A. *TBC*: crônica de um sonho. O Teatro Brasileiro de Comédias (1948-1964). São Paulo: Perspectiva, 1986.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HARTMANN, N. *A filosofia do idealismo alemão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

HEGEL, F. *Leçons sur l'histoire de la philosophie*. Paris: Vrin, 1971.

HELLER, A. *O cotidiano e a história*. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

HOBSBAWM, E. *A era dos impérios. 1875-1914*. São Paulo: Paz Terra, 1988.

_____. (Org.) *A escrita da história*: novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. *Era dos extremos*: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Sobre história*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HUNT, L. *A nova história cultural*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HUYSSEN, A. *Seduzidos pela memória*: arquiteturas, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IANNI, O. *O colapso do populismo no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

IGREJA PODERÁ participar do Conselho de Censura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 set. 1982. p.19.

JAMESON, F. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

KFOURI, J. Prefácio. In: SÓCRATES; GOZZI, R. *Democracia corintiana*: a utopia em jogo. 10.ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

KHÉDE, S. S. *Censores de pincenê e gravata*: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KOTSCHO, R. *Explode um novo Brasil*: diário da campanha das Diretas. São Paulo: Brasiliense, 1984.

KRAMER, L. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: HUNT, L. *A*

nova história cultural. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KUCINSKI, B. *Abertura, a história de uma crise*. São Paulo: Brasil Debates, 1982.

_____. *A síndrome da antena parabólica*: ética no jornalismo brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.

LE GOFF, J. *História e memória*. 5.ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LEONELLI, D; OLIVEIRA, D. de. *Diretas já*: 15 meses que abalaram a ditadura. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LEVI, C. *Teatro brasileiro*: um panorama do século XX. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

LIMA, M. A. de. Peça-símbolo da fase de censura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 abr. 1979. p.18.

_____. *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Centro Cultural São Paulo, 1985.

_____. A crítica teatral. *Revista Camarim*, São Paulo, ano VIII, n.34, jan./fev./mar. 2005.

LOPES, A. H. et al. (Org.) *História e linguagens*: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MACHÃO, mas sensível. *Veja*, 10 abr. 2002. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/100402/p_102.html>. Acesso em: out. 2007.

MACIEL, L. C. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MAGALDI, S. Bom fim de ano? Ficou só a esperança. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 dez. 1981.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 2003.

MAGALDI, S.; VARGAS, M. T. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Senac, 2000.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço*: cultura popular e lazer na cidade. 3.ed. São Paulo: Hucitec, Editora Unesp, 2003.

MALUF DÁ mais de 600 abraços nos delegados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1983. p.4.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. *Marx e Engels*: obras escolhidas. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MATE, A. Peripécias de uma certa revista teatral brasileira: da crítica risível das idiossincrasias dos poderosos ao umbigo escultórico das vedetes. *Cultura crí-ti-ca. Revista cultural da Apropuc*, São Paulo, n.3, p.20-37, 1º sem. 2006.

_____. *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MEDEIROS, M. B. de; MONTEIRO, M. F. M. *Tempo e* performance. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MEICHES, M. Introdução. In: *Anuário de Teatro e de Dança de 1985:* Centro Cultural São Paulo. São Paulo: Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo, 1986.

MESQUITA, A. et al. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: MEC, DAC, Funarte, SNT, 1977.

MICELI, S. O processo de "construção institucional" na área cultural federal (anos 70). In: _____. (Org.) *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MICHALSKI, Y. *O teatro sob pressão*: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MICHALSKI, Y.; TROTTA, R. *Teatro e Estado – as companhias oficiais de teatro no Brasil*: história e polêmica. Rio de Janeiro: Hucitec, Ibac, 1992.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MIRANDA, D. S. de. (Org.) *Memória e cultura*: a importância da memória na formação cultural. São Paulo: Edições Sesc, 2007.

MIRANDA, N.; TIBÚRCIO. *Dos filhos deste solo – mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar*: a responsabilidade do Estado. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, Boitempo Editorial, 1999.

MONTENEGRO, A. T. *História oral e memória*: a cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto, 1992.

MORAES, M. L. de. *Madame Satã*: o templo do *underground* dos anos 80. São Paulo: Lira, 2006.

MOSTAÇO, E. *Teatro e política – Arena, Oficina e Opinião*: uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta

Editorial, Secretaria de Estado da Cultura, 1982.

_____. São Paulo/85: a tendência cosmopolita. *Mambembe*, Rio de Janeiro, ago. 1986.

OLIVEIRA, F. de. Entrevista. *Revista Vintém: Teatro e Cultura Brasileira*, São Paulo, s. d.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira & identidade nacional*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1984.

PAIVA, S. C. de. *Viva o rebolado*: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAIXÃO, M. *Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Procópio Ferreira, 1934.

PALCO E PLATEIA, ano I, n.5, jan./fev. 1987.

PATRIOTA, R. *Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAULO VI. *A evangelização no mundo contemporâneo – "Evangelii Nuntiandi"*. 8.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1978.

PEREIRA, C. A. M.; HOLLANDA, H. B. de. *Patrulhas ideológicas – marca reg.*: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PESSOA, F. *Fernando Pessoa* – obra poética. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969.

PILAGALLO, O. Dama dá xeque no Estado do bem-estar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez. 1999.

PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

POMORSKA, K. *Formalismo e estrutura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PONTES, P.; HOLANDA, C. B. de. Introdução. In: _____. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

PRADO, D. de A. *O teatro brasileiro moderno*: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*: crítica teatral (1947-1955). São Paulo: Perspectiva, 2001.

RATTO, G. *Hipocritando*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2004.

REALE, M. *De Tancredo a Collor*. São Paulo: Siciliano, 1992.

REIS Filho, D. A. O declínio das utopias socialistas no século XX. Uma crise terminal? In: MONTEIRO, J. M.; BLAJ, I. (Org.) *História & utopias*. São Paulo: Associação Nacional de História, 1996. p.73.

RIBEIRO, D. *Aos trancos e barrancos*: como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIVIÈRE, J.-L. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Oficial, Casa da Moeda, 1987. v.11.

RODRIGUES, A. T. *Diretas já*: o grito preso na garganta. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

RODRIGUES, M. *A década de 80. Brasil*: quando a multidão voltou às praças. 3.ed. São Paulo: Ática, 2003.

RUIZ, R. *O teatro de revista no Brasil*: das origens à Primeira Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Minc, Inacen, 1988.

SÁ, N. de. *Divers/Cidade*: um guia para o teatro dos anos 90. São Paulo: Hucitec, 1997.

SADER, E. *Quando novos personagens entraram em cena*: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SADER, E. (Org.) *Gramsci* – poder, política e partido. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SANTOS, V. (Org.) *Aos que virão depois de nós – Kassandra in process*: o desassombro da utopia. 2.ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

SANTOS, W. G. dos. 1964, 1930, 1989: uma questão de método. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.158, jul./set. 2004.

SARAMAGO, J. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Que horas são?* – ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, A. S. da. *Oficina*: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, H. *O poder militar*. 3.ed. São Paulo: L&PM, s. d.

SKIDMORE, T. *Brasil*: de Getúlio a Castelo. 8.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988a.

_____. *Brasil*: de Castelo a Tancredo. 8.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988b.

SOARES, G. A. D. *Colégio Eleitoral, convenções partidárias e eleições diretas*. Petrópolis: Vozes, 1984.

SOBE O PANO. Onde estão os autores nacionais? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 out. 1982. p.34.

SÓCRATES; GOZZI, R. *Democracia corintiana*: a utopia em jogo. 10.ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

SOLA, L.; PAULANI, L. M. (Org.) *Lições da década de 80*. São Paulo: Edusp; Genebra: Unrisd, 1995.

SOUSA, J. G. de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1960. 2v.

STEINER, G. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

STEPAN, A. C. (Org.) *Os militares*: da abertura à Nova República. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

_____. *Democratizando o Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*: 1880-1950. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEATRO Popular do Sesi: 40 anos. São Paulo: Sesi, 2004.

TELLES, N.; CARNEIRO, A. (Org.) *Teatro de rua*: olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-Paapers Serviços Editoriais, 2005.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária*. São Paulo: Paz e Terra, 1978. 3v.

_____. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

THOMPSON, P. *A voz do passado*: história oral. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

TOM ZÉ. Carta ao censor. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1987. Caderno 2, p.2.

VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. Campinas: Pontes, Editora Unicamp, 1991.

_____. *Não adianta chorar*: teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas: Editora Unicamp, 1996.

VENTURA, Z. *1968, o ano que não acabou*. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1988.

VEYNE, P. *Como se escreve a história*: Foucault revoluciona a história. 3.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

VIANNA FILHO, O. *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984.

VIEIRA. C. *Em busca de um teatro popular*. 4.ed. atual. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

VILELA, T. *A pregação da liberdade (andanças de um liberal)*. Porto Alegre: L&PM, 1977.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

WINDELBAND, W. *Historia de la filosofia moderna*. Buenos Aires: Editora Nova, s. d. 2v.

WORCMAN, K.; PEREIRA, J. V. (Coord.) *História falada*: memória, rede e mudança social. São Paulo: Sesc, Museu da Pessoa, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Entrevistas presenciais

ABREU, Luís Alberto de. São Paulo, 16 jan. 2008. Gravação em áudio e vídeo.

CAMARGO, Robson Corrêa. São José do Rio Preto, 17 jan. 2008. Gravação em áudio.

CETRA FILHO, José. São Paulo, 14 e 21 nov. e 11 dez. 2007. Gravação em áudio.

CORTEZ, Lígia. São Paulo, 19 set. 2005. Gravação em áudio.

COSTA, Iná Camargo. São Paulo, 17 fev. 2006. Entrevista filmada por Francisco Landin. Gravação em áudio e vídeo.

DUTRA, Márcia. São Paulo, 30 ago. 2007. Gravação em áudio e vídeo.

FREIRE, Ednaldo. São Paulo, 16 jan. 2008. Gravação em áudio e vídeo.

GARCIA, Clovis. São Paulo, 27 abr. 2007. Gravação em áudio e vídeo.

LAGE, Roberto. São Paulo, 17 jan. 2008. Gravação em áudio e vídeo.

LIMA, Mariangela Alves de. São Paulo, 16 fev. 2006. Entrevista filmada por Francisco Landin. Gravação em áudio e vídeo.

MILARÉ, Sebastião. São Paulo, 31 mar. 2006. Gravação em áudio e vídeo.

MOREIRA, Luiz Carlos; TOMIATTO, Irací. São Paulo, 11 e 18 maio 2006, 16 dez. 2007. Gravação em áudio.

NEGREIROS, Lizete. São Paulo, 31 ago. 2007. A jornalista Márcia Dutra acompanhou toda a entrevista. Gravação em áudio e vídeo.

RATTO, Gianni. São Paulo, 29 jun. 2004. Entrevista filmada por Francisco Landin. Gravação em áudio e vídeo.

VIEIRA, César (Idibal Pivetta); RODRIGUEZ, Graciela. São Paulo, 19 fev. e 8 mar. 2007, 29 abr. e 7 ago. 2008. Gravação em áudio e vídeo. Nos quatro encontros a pesquisadora Simone Carleto acompanhou as entrevistas.

Consultas pessoais ou telefônicas

Ana Maria Amaral, 6 jul. 2004; Ana Maria Rebouças, 6 jul. 2004; Antonio Carlos Sartini, 24 jun. 2004; Bete Mendes, 6 jul. 2006; Beth Néspoli, 27 jun. 2007; Carlos Guilherme Mota, 30 jun. 2004; Carmelinda Guimarães, 2 jul. 2004; Celso Frateschi, 26 jun. 2004; Cleyde Yáconis, 23 jun. 2004; Cristiane Paoli-Quito, 26 jun. 2004; David de Brito, 23 jun. 2004; David José Lessa Teixeira, 24 jun. 2004; Ester Góes, 23 jun. 2004; Fausto Fuser, 23 jun. 2004; Fernando Peixoto, 29 jun. 2004; Francisco Alambert Cabral, 30 jun. 2004; Francisco Medeiros, 21 jul. 2007; Hugo Possolo, 1º jul. 2004; Hugo Villavicenzio, 3 ago. 2004; Ilka Marinho Zanotto, 23 jun. 2004; J. C. Serroni, 3 jul. 2004; J. Guinsburg, 29 jun. 2004; João Caldas, 4 jul. 2004; José Renato, 25 jun. 2004; Julio Lerner, 26 jun. 2204; Léo Pelliciari, 3 ago. 2004; Lígia de Paula, 30 jun. 2004; Lílian Sarkis, 3 ago. 2004; Luiz Amorim, 29 jun. 2004; Marcos Caruso, 28 jun. 2004; Newton de Oliveira Cunha, 23 maio 2005; Oswaldo Mendes, 2 jul. 2004; Renata Melo, 23 jun. 2004; Renata Pallottini, 26 jun. 2004; Reynúncio Napoleão de Lima, 27 jun. 2006; Roberto Schwarz, 30 jun. 2004; Sérgio Salvia Coelho, 28 jun. 2006; Sônia Azevedo, 30 jun. 2004; Sílvia Fernandes, 26 jun. 2004; Vladimir Capela, 30 jun. 2004; Wanderley Martins, 23 jun. 2004.

Respostas documentais às solicitações enviadas

ALMADA, Izaias. Carta postada em São Paulo, 16 jul. 2004.

ÁLVAREZ, Analy. Carta não datada e não assinada, enviada por remessa, serviço de *motoboy*, em 29 jul. 2004.

BUCKUP, Vivien. Texto micrado, entregue pessoalmente, 1º set. 2004.

CUNHA, Newton Oliveira da. Correio eletrônico, 29 jun. 2004.

GUZIK, Alberto. Correio eletrônico, 27 jun. 2004.

MOREIRA, Luiz Carlos. *Forma e conteúdo*. Texto produzido pelo autor e enviado, via correio eletrônico, em 24 maio 2006.

PELLIZON, Selma. Carta manuscrita postada em São Paulo, 17 jul. 2004.

RIOS, Jefferson del. O crítico foi extremamente generoso, enviou várias páginas, em diversos dias, por intermédio de correio

eletrônico, cujo início se deu em 13 out. 2004.

RODRIGUES, Marco Antonio. Texto micrado, entregue pessoalmente no Teatro-escola Célia Helena, em 20 set. 2004.

SÁ, Nelson de. Correio eletrônico, 6 jul. 2004.

VALIM, Acácio. Correio eletrônico, 21 jul. 2004.

VARGAS, Maria Thereza. Carta postada em São Paulo, 13 ago. 2004.

VENEZIANO, Neyde. Correio eletrônico, 29 jun. 2004.

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Marcos Keith Takahashi